JULIUS MEIER-GRAEFE

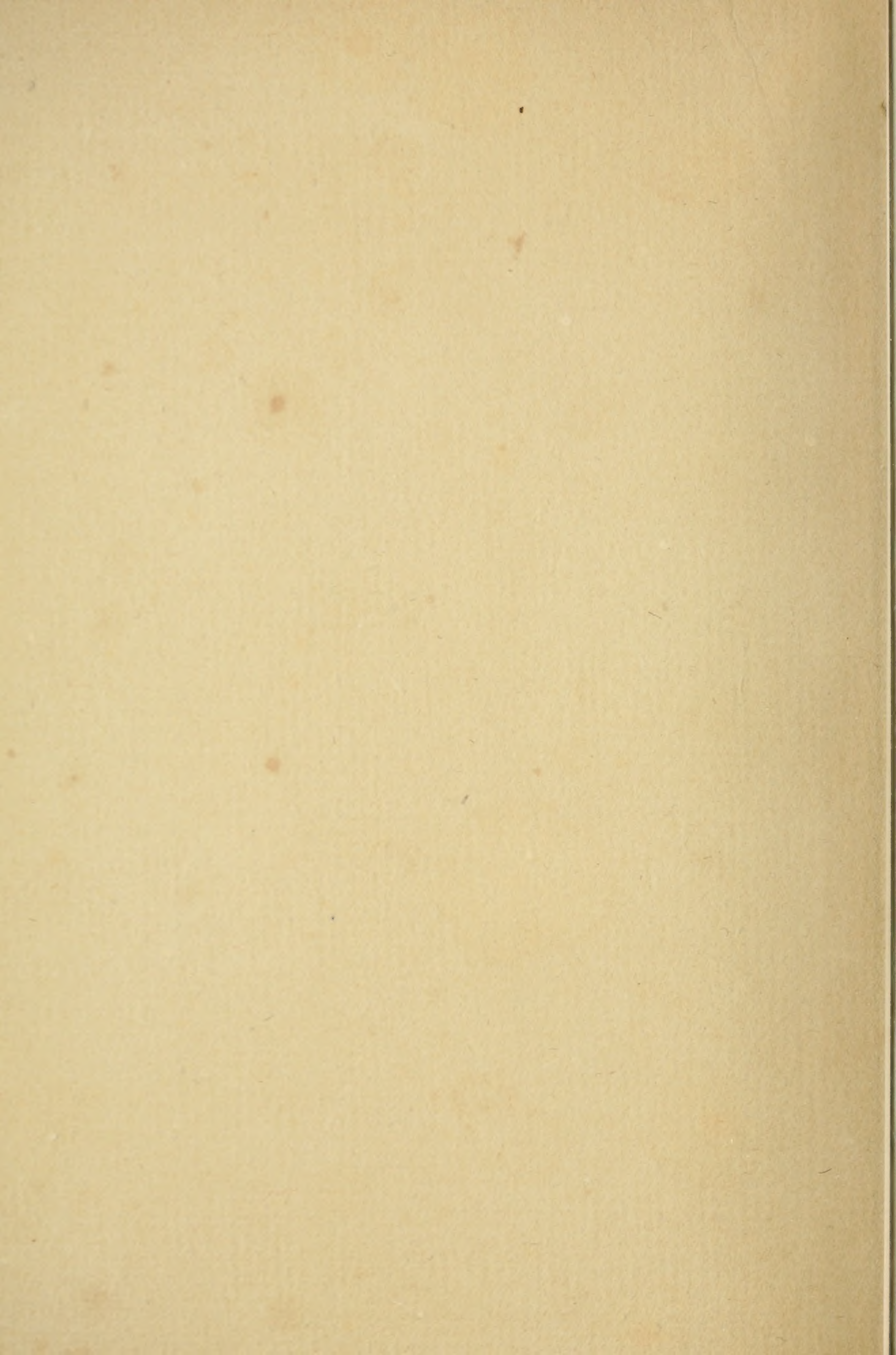
DUARD MANET

MIT 197 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN / R. PIPER & CO. / VERLAG

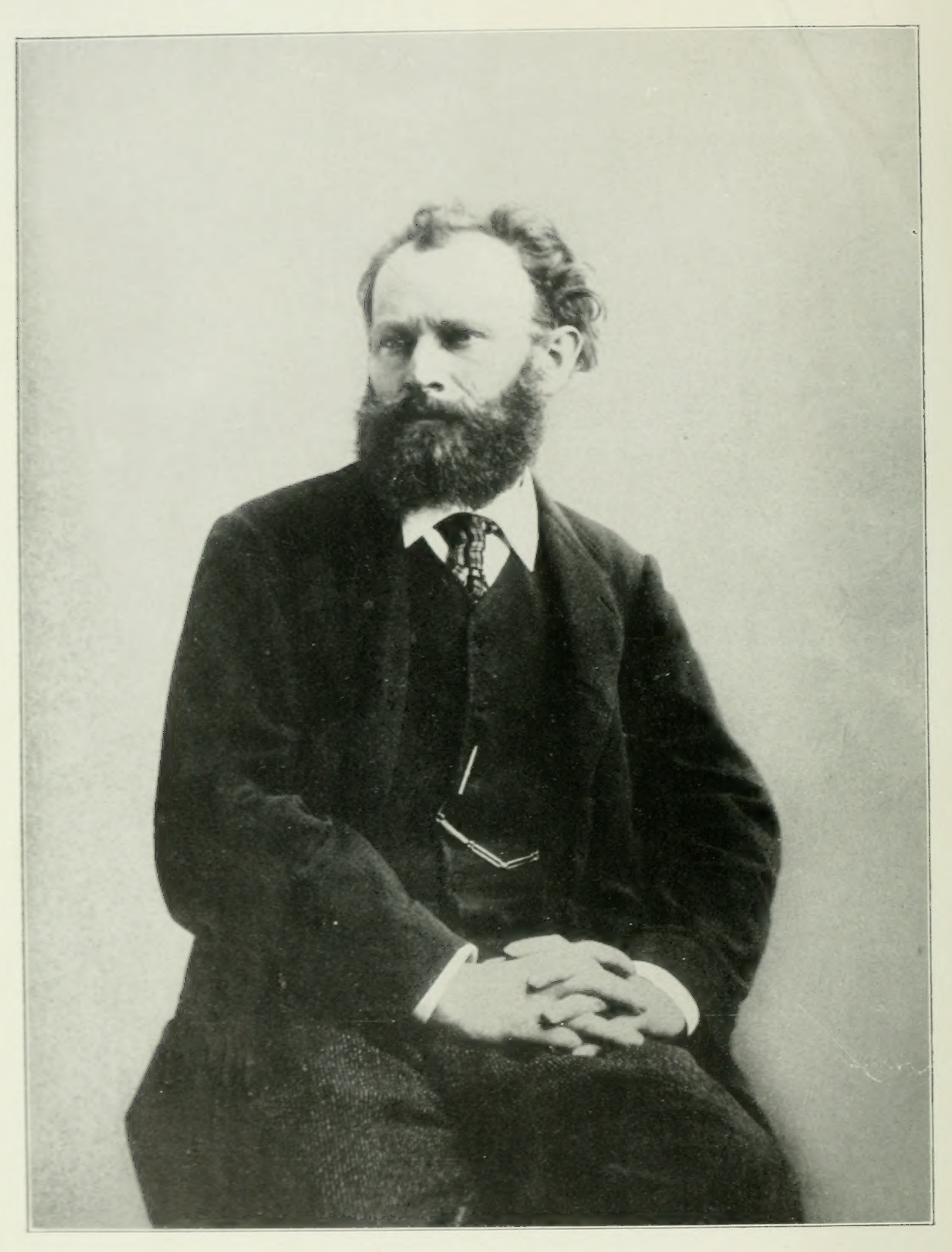






Julius Meier-Graefe

EDOUARD MANET



Edouard Manet.
Nach einer Photographie.
Verlag Durand-Ruel, Paris.

JULIUS MEIER-GRÆFE

EDOUARD MANET

MIT 197 ABBILDUNGEN

ERSTES BIS DRITTES TAUSEND



MÜNCHEN 1912
R. PIPER & Co., VERLAG

Früher erschienen vom selben Verfasser:

VINCENT VAN GOGH. Mit 50 Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes. 4.—6. Tausend. M. 3.—

PAUL CÉZANNE. Mit 54 Abbildungen. 4.—6. Tausend. M. 3.—

AUGUSTE RENOIR. Mit 100 Abbildungen. M. 5.—

CAMILLE COROT. Mit 75 Abbildungen. Dritte Auflage. M. 5.—

HANS VON MARÉES. Drei Bände. Mit 500 Abbildungen. M. 75.—. Luxusausgabe M. 200.—

HANS VON MARÉES. Mit 60 meist ganzseitigen Abbildungen. M. 5.—

1913 folgt:

EDGAR DEGAS

INHALTSVERZEICHNIS

Bei den Maßangaben geht die Breite der Höhe voraus. Die den Maßangaben folgende Parenthese (Duret No. . . .) verweist auf den Katalog Théodore Durets in dem Werke Histoire d'Édouard Manet. Floury Paris 1902.

Bilder, bei denen diese Angabe fehlt, hat Duret nicht katalogisiert.

Die Bilder, bei denen nichts anderes bemerkt ist, sind Ölmalerei auf Leinwand. Um Irrtümer zu vermeiden, wurde an den französischen Titeln, unter denen die Bilder bekannt sind, festgehalten.

DER ANFANG

Die Kunst verändert sich, wie sich Häuser und Kleider, Sitten und Ideale verändern, und ein und dasselbe Kunstwerk verändert sich, gleichsam als ob immer noch weiter daran gearbeitet würde, auch wenn es längst hinter Glas und Rahmen hängt. Unsere Gedanken und Anschauungen arbeiten daran wie früher der Wille des einen, des Künstlers, fügen hinzu, saugen daran, ziehen ab. Anders stehen die Zeitgenossen des Künstlers zu ihm, anders die folgende Generation, wieder anders die nächste. Es ist eine Bewegung in dieser Veränderung, die man wie eine Kurve zeichnen könnte, und auch sie hängt irgendwie mit dem Gang der Zeit zusammen, der sich in der Veränderung der Sitten und Anschauungen, der Häuser und Kleider erkennen läßt, aber identifiziert sich keineswegs immer mit ihm. Man bemerkt, wie das, was einer schuf, langsamer oder in anderer Richtung geht als die Zeit, die immer schneller dahinrast. Vielleicht bleibt es gar stehen, während sich die Zeit immer weiter von ihm entfernt, und oft glaubt man, es stehe, während in Wirklichkeit die Zeit in ungeheurem Bogen darum kreist wie die Erde um die sich bewegende Sonne.

Wo waren wir, als Manet bei Couture lernte? wo waren wir, als er starb? wo ist man heute? Nur sehr langsam stieg der Wert, als Manet lebte; schneller, als der frühe Tod manchen Gegner versöhnte; rapide, als wir ihn bei uns entdeckten. Und während er Deutschland nahe scheint, ist er weit von Paris und gleicht einem Vogel, der sehr hoch in den Lüften kreist, von dem man nicht sagen kann, ob er noch höher steigt oder sinkt, weil die Entfernung zu groß ist. Und viel Sterngucker, die der Nacken schmerzt, gewöhnen sich ab, hinaufzublicken, und schauen sich nach näheren Gestirnen um.

Für alle Künstler kommt einmal die Zeit, wo sich die Leidenschaft der Parteigänger abkühlt, wo ihr Aktualitätswert verdunstet, die Kraft der Schlagworte, die sie entstehen ließen, abnimmt, der Nutzen, den sie einer Entwicklung brachten, den Genossen, die mit ihnen gingen, den Interessen, die sie förderten, aufhört, wo das Persönliche ihrer Wirkung verhallt und sie sich gleichsam nur noch mit eigener Kraft, mit der Kraft ihrer Werke, bewegen. Eine bedeutsame Zeit, fast so entscheidend wie die Epoche der ersten Meisterwerke, bedeutsamer als die ihres lautesten Ruhmes, voll mancher Bitterkeit. Es fällt Kunstwerken nicht leichter, alt zu werden, als schönen Frauen. Manche, die allermeisten, gerade die, denen die Gunst der Menge folgte, vermögen es nicht. Die Zeit nimmt ihnen die schäumenden Perlen, mit denen die Begeisterung einst ihre Werke, als sie im Strome schwammen, überzog, und zeigt ihre hagere Nacktheit. Eine bittere Zeit, am bittersten, wenn sie der Künstler selbst noch miterlebt. Manche Werke sterben zu Lebzeiten des Künstlers, und wir erfahren eines Tages das letzte Datum seiner Biographie als letzte unfreiwillige Überraschung wie die verschämte Korrektur eines Anachronismus. Davor blieben die großen Meister der Generation von 1870 bewahrt. Manet starb zu Beginn eines spärlichen Erfolges. Der Genosse aber, den er am höchsten stellte, erfährt bereits das bittere Schicksal des Künstlers, der sich selbst überlebt. Man bemerkt leichter die enorme Differenz zwischen dem einstigen Prestige Monets und seiner gegenwärtigen Bedeutung als die verhältnismäßig geringe Modifikation der Wertung eines Pissarro oder Sisley, die zu Lebzeiten hinter Monet zurücktraten. Cézanne begann für die meisten seiner Anhänger erst nach seinem Tode, ist heute der Gott und der Götze der Jugend, und noch gärt die Meinung über ihn in überhitzten Köpfen. Renoir tut selbst noch zuviel zu seinem Werke hinzu, um der Gegenwart zu entrücken. Der Streit der Mitlebenden um die Frage, was höher steht: das letzte Werk oder das frühere, erlaubt noch keinen Überblick über die riesige Schöpfung. Degas war und bleibt der große Unbekannte, der sich dem Lobe der Schmeichler wie der Kritik mit gleicher Hartnäckigkeit entzieht. Gauguin und van Gogh sind, obschon längst gestorben, zu eng mit der Kunst des Tages verknüpft, um jenseits von der Aktualität beurteilt werden zu

können. Um Manet dagegen ist es in Paris, außerhalb des Kreises der Händler und Liebhaber, im Kreise der Künstler, die sich jung fühlen, stiller geworden. Das mag manchen, der für ihn kämpfte und jetzt nicht recht weiß, wie er zu ihm steht, verdrießen. Er muß sich anders einstellen. Die Abwehr gegen die Gegner hat keinen Sinn mehr. Wo früher die kühn geschwungene Lanze auf felsigen Boden, auf harte Köpfe stieß, fühlt man jetzt weiches Land, und vielleicht vermißt man ein wenig den Widerstand, der zum Angriff reizte. Man hat noch kein rechtes Ersatzgefühl für den erbitterten Ärger über die Törichten und mißtraut der allzu nachgiebigen Weichheit des Terrains, in das sich die Verehrung der neuen Menge bettet.

Und gestehen wir es uns nur: ein wenig ärgert uns die Kraft, die plötzlich keinen Widerstand mehr findet. Wie konnte man nur um solche Selbstverständlichkeiten streiten! Stritt man nicht etwa gegen Windmühlen? Die in der Hitze des Gefechtes hingeschleuderten Devisen sind schlaff und verblaßt wie durchlöcherte Fahnen, die zur Dekoration historischer Räume dienen, und der Blick geht mit matter Neugier darüber hin wie der eines unbeteiligten Besuchers. Man wendet sich ein wenig gegen das Streitobjekt selbst, glaubt ihm fast eine Art Fahnenflucht vorwerfen zu dürfen, weil es nicht mehr die Menge gegen sich hat, jene kompakte Majorität, die immer irrt, auch wenn sie Beifall spendet.

Manet wird historisch. Allerlei Zweideutiges von bittersüßem Geschmack verbindet sich mit dieser Einsicht. Man kommt nicht leicht darüber hinweg, fühlt sich selbst zu einem historischen, unbrauchbaren Dinge geworden, einer matten durchlöcherten Fahne in einem verstaubten Winkel, wo kein Wind hineinweht. Allegro war das Tempo, in dem man von Manet sprach, das dem Maler, der seine Bilder in einem Zuge malte, allein angemessen schien. Nun handelt es sich darum, eine sanftere Gangart zu finden, ein gemäßigtes Adagio. Man muß sich darauf einstellen. Schließlich haben alle Tempos ihre Vorzüge, und der Meister ist groß, der alle gleichmäßig beherrscht. Es fragt sich, ob Manet bei gelassener Betrachtung besteht. Verträgt er sie nicht, so muß die Bitternis überwiegen. Dann irrte unser siegfrohes Vertrauen, und wir hätten nicht nur Worte zurückzunehmen. Das ist kein wirklicher Wert, den nur die überhitzte Freude am Aktuellen erkennt. Verträgt

aber Manet das ruhige Tempo der Betrachtung, so könnte er gewinnen, könnte nach irgendeiner, früher nicht gesehenen, Seite hin größer werden, und die Enttäuschung, mit der man ihn zu den historischen Dingen rechnet, würde froher Zuversicht weichen. Jedenfalls kommt ein neuer Manet zum Vorschein. Dem darf man nicht aus dem Wege gehen, selbst wenn er nur Enttäuschung brächte.

Allegro scheint das Tempo seines ganzen Daseins. Es war schon durch die äußerst nervöse Anlage des Knaben bedingt, die er übrigens mit seinen beiden jüngeren Brüdern teilte, und paßte wenig zu der sehr geregelten Gangart der Familie Manet. Die wohlhabenden Eltern waren beide streng bürgerlich gesinnt; intelligente, nüchterne Bürger, Nachkommen der Leute, die durch die Revolution von 1789 zu Ansehen gelangt waren. In der Zweiten Republik rückten sie höher, in der Dritten bekamen ihre Kinder die Zügel in die Hand und bestimmten das rationalistische Gepräge des neuen Frankreichs. Der Vater war Jurist wie der Vater unseres Marées, dessen Leben in manchen Äußerlichkeiten ähnlich verlief; aber ohne alle schöngeistigen Interessen. Auch die Mutter, eine geborene Fournier, aus guter alter Familie, soll künstlerischen Dingen wenig zugänglich gewesen sein. Ihr Bruder, der Oberst Fournier, tat sich als Dilettant im Zeichnen hervor.

Manet kam am 23. Januar 1832 zur Welt. In Paris, auf dem linken Ufer der Seine, stand seine Wiege, in demselben Viertel, in dem Corot geboren wurde. Er hat die Herkunft nie verleugnet.

Der Junge fing wie Corot und manche anderen an. Er zeichnete mit Leidenschaft und verlangte, als er die Schule hinter sich hatte und nun wie jeder ordentliche Mensch die Rechte studieren sollte, Maler zu werden. Der Vater handelte wie mancher andere Vater in der gleichen Lage und schlug es ab. Da es ausgeschlossen schien, dem Jungen anders Vernunft beizubringen, griff man zu dem probaten Mittel gegen jugendliche Taugenichtse und tat ihn aufs Schiff. Er sollte sich einmal andere Luft um die Ohren wehen lassen und später Offizier der Kriegsmarine werden. Das muß im Jahre 1849[1] gewesen sein. Er fügte sich gern. Es paßte ihm besser, auf dem Meere zu treiben, als hinter den Pandekten zu sitzen, und er hatte das Glück, einen humanen Kapitän zu finden, der mit der

[1] Zola sagt in seiner Broschüre über Manet (Dentu, Paris 1867, S. 13), Manet habe sich mit 17 Jahren eingeschifft.



1. Die Guadeloupe, gegen 1849.
Aquarell.
Verschollen.

Zartheit des kaum Erwachsenen zu rechnen wußte. Der Volontär machte eine Reise nach Brasilien, die seiner Gesundheit gut bekam und ihm allerlei wertvolle Eindrücke vermittelte. Das wenige, das über die Reise bekannt geworden ist, verdanken wir einem Kameraden namens Pontillon, der wie Manet damals seine erste Übungsfahrt machte und später zu der Familie Manet in nähere Beziehungen trat[1]. Nach seinen Erzählungen kümmerte sich Manet nicht im mindesten um seine Obliegenheiten, sondern verbrachte seine ganze Zeit mit Zeichnen. Er soll eine Menge drastischer Ansichten mitgebracht haben. Davon sind leider nur Kleinigkeiten übriggeblieben. Die Witwe des Herrn Pontillon, der als See-

[1] Er heiratete die Schwester der Berthe Morisot, der bekannten Malerin und Schülerin Manets, die mit einem Bruder Manets verheiratet war. Auch Frau Pontillon war Malerin.

mann starb, besitzt noch ein Aquarell Manets, das auf der Reise entstanden ist. Es stellt in schwarzer, roter und grauer Tusche einen lustigen Pierrot dar, auffallend geschickt gemacht, sehr pariserisch. Man würde auf alles andere, nur nicht auf einen Schiffsjungen schließen. Bazire hat eine andere, viel sachlichere Tusch-Zeichnung abgebildet, die das Schiff, die „Guadeloupe" darstellen soll[1]. Auch hat Manet auf dem Schiffe gemalt, wenn schon keine Bilder: Die „Guadeloupe" führte unter anderem holländischen Käse, dessen Schale unter dem Einfluß des Meerwassers die suggestive Röte eingebüßt hatte. Manet wurde beauftragt, den Schaden zu reparieren. Sein erster Erfolg war eine bedenkliche Kolik der Eingeborenen von Rio de Janeiro, die den angestrichenen Edamer mit besonderer Lust verzehrten.

Manet ist in Brasilien zum erstenmal mit spanischem Wesen in Berührung gekommen. Vielleicht kann man darin eine Erklärung der auffallendsten Seite seines Frühwerks finden. Wir wissen nichts Bestimmtes darüber, aber es wäre weiter nicht erstaunlich, wenn Manet in Brasilien Stierkämpfe gesehen hätte.

Nach Schluß solcher ersten Reisen war es Brauch, von den Volontären eine schriftliche Arbeit zu verlangen, in der sie das theoretische Resultat ihrer Probefahrt niederlegen, ihre relative Vertrautheit mit der Takelage und den Maschinen dokumentieren mußten usw. Kamerad Pontillon brachte einen schönen Aufsatz zusammen, Manet nicht ein Wort. Er lieferte zum Entsetzen der Vorgesetzten eine leere Seite ab und gab damit Mangel an gutem Willen und weitgehende Unbrauchbarkeit zu erkennen. Es ist ein Wunder, daß er sich respektvoll enthielt, die schöne weiße Seite zu bemalen.

Da der Junge bei seiner fixen Idee blieb, entschloß sich der Vater nachzugeben, und erlaubte die Probefahrt in ein anderes Reich. Er wählte den Meister, der damals als zuverlässigster Kapitän galt. Es war der geschätzte Maler der Bourgeoisie um die Mitte des Jahrhunderts: Thomas Couture.

[1] Edmond Bazire (A. Quantin, Paris 1844). Auf S. 3 ist das Faksimile von Guérard nach dem von Manet gezeichneten Hinterteil des Schiffes abgebildet. Wir haben dieselbe, heute verschollene, Zeichnung nach einer alten Photographie, die im Besitz Manets war, reproduziert.



2. Les petits Cavaliers (nach Velasquez).
Aquarell 0,27 : 0,22.
Sammlung Prince de Wagram, Paris (früher Bernheim jeune).

SCHULZEIT

Couture brachte eine verblasene Romantik mit antikisierenden Allüren. Er behandelte, wie ein Zeitgenosse schreibt, „des sujets romains sous prétexte de style“[1]; ein Kompromißler, der

[1] Th. Pelloquet in dem Guide dans les musées (Paulin & Le Chevalier, Paris 1856): Couture est un artiste qui emploie habilement un procédé dont les ficelles se trahissent trop volontiers et sont désagréables à voir; qui place, sous prétexte de vérité, dans ses compositions des modèles dont les types vulgaires se vulgarisent encore davantage sous son pinceau; qui leur ajuste parfois sur les épaules des têtes copiées des bustes antiques et qui traite des sujets romains sous prétexte de style. En réalité il compose comme on lui a appris à l'École des Beaux-Arts, sans plus de nouveauté ou d'audace, et surtout sans une préoccupation bien grande de rendre le coté saisissant, profond ou vigoureux du sujet, dont il prétend s'inspirer . . . M. Couture n'est pas non plus un coloriste dans la véritable acceptation du mot. Sa palette n'est pas riche; son harmonie résulte d'une certaine sauce d'un blanc sale répandue dans toutes les parties de sa toile, et non du juste rapport des différents tons, de leur désinence et de leur valeur entre eux . . .

ebensowenig von der weisen Enthaltsamkeit eines Ingres, wie von der Bewegungsfreiheit eines Delacroix besaß und zwischen beiden zu vermitteln für gut fand. Er versuchte es wie der geborene Routinier, dem kein Mittel zu billig ist, und vergaß über seinen Rezepten die wichtigste Zutat, die den beiden vielumstrittenen Koryphäen gemeinsam war, die Eigenheit einer in sich durchaus natürlichen Anschauung. Er versuchte ein bescheidenes Malertalent, das für Kleinigkeiten wohl ausreichte, zu hohlen Paradebildern, deren verhältnismäßig geringe Anzahl ihren Wert nicht vergrößert. Die Natur, die ihn in seinen nicht reizlosen Studien leitete, hatte an seinen Gemälden den geringsten Anteil. Von der Skizze zum Bilde verlor sich jede organisierende Zeichnung, jede ordnende Farbe. Er übermalte seinen eigenen Einfall bis zur Unkenntlichkeit, und es wurde eine an Episoden reiche Begebenheit daraus, über die sich eine kunstlose Menge ungehindert in endlose Betrachtungen ergehen konnte. Seine Geschicklichkeit im Aufspüren aller populären Instinkte täuschte sogar die Maler. Er war ein Routinier des Wortes und der Reklame und verstand die vornehme Zurückhaltung Größerer, die vor ihm in den Schatten rückten, geschickt auszunutzen. Seine versteckten Angriffe auf Delacroix haben seinerzeit nicht wenig für die Unpopularität des Meisters der Dantebarke getan. Seit dem Salon von 1847, auf dem seine „Romains de la décadence“ zu sehen waren, war er berühmt. Der Ruf des neuen Bildes zog ganze Scharen junger Künstler in sein Atelier. In Deutschland bestimmte es geradezu den Zug nach Paris. Heute findet man, wenn man im Louvre vor dem Bilde steht, als Erklärung des Riesenerfolges nur dieses: es war sehr groß und allgemein verständlich.

Manet kam 1850 oder 1851 zu Couture[1]. Es war kurz vor dem Staatsstreich Napoleons, den Manet aus nächster Nähe miterlebte. Die Nachrichten aus der Stadt hatten ihn und seinen Kameraden Antonin Proust[2] auf die Straße getrieben. Sie liefen

[1] Théodore Duret (Histoire d'Edouard Manet. Floury, Paris 1902; Deutsche Ausgabe bei Paul Cassirer, Berlin 1910) meint 1850; Bazire sagt „quelque temps avant le coup d'État en 1851“. Gemeint ist der Staatsstreich vom 2. Dezember. Die hier mitgeteilten Episoden werden von Bazire und Proust (siehe unten) berichtet.

[2] Antonin Proust, der später Minister wurde, (gestorben 1905) ist von der Schulbank im Collège Rollin an bis zum Tode einer der intimsten Freunde



3. Femme couchée sur un lit, gegen 1855.
0,72 : 0,61 (Duret No. 2).
Sammlung Théodore Duret, Paris.

den ganzen Tag herum und verfolgten die Bewegung des Volkes. In der Rue Laffitte wären sie bei einem Haar von einer Kavallerie-Attacke niedergeritten worden und retteten sich nur durch einen Zufall. Den Abend setzten sie die gefährliche Wanderung fort, wurden arretiert und verbrachten die Nacht auf der Wache. Das hielt sie nicht ab, sich auch den nächsten Tag wieder unter die kämpfende Menge zu mischen, und am 4. Dezember waren sie mit den vielen auf dem Kirchhof Montmartre, wo die Toten aufgebahrt waren. War es nur Neugier, was Manet trieb? Es gefällt

Manets gewesen. Seine Erinnerungen (erschienen in der Revue Blanche vom 1. Februar, 15. Februar, 1. März, 15. März, 15. April 1897 mit Reproduktionen nach zum Teil unedierten Zeichnungen) sind, namentlich für die erste Zeit Manets das wichtigste Quellenmaterial.

uns, mehr darin zu sehen, eine Anteilnahme des Jünglings an dem Drängen und Wogen der Zeit. Die Arbeit in der Werkstatt hat ihn nicht abgehalten, alles, was draußen vorging, mit offenen Augen zu betrachten.

Manet blieb über fünf Jahre bei Couture. Es ist merkwürdig genug, daß er solange bei dem Meister aushielt, dem Puvis de Chavannes bereits entlaufen war. Doch darf man sich nicht vorstellen, er habe fünf Jahre lang an den Lippen Coutures gehangen. Die Zeit wurde oft genug unterbrochen, und die letzten Jahre benutzte er das Schüleratelier lediglich als Arbeitstätte. Seinem Lehrer aber stand er von Anfang an sehr skeptisch gegenüber und duldete seine Kritik, ohne sich mehr, als ihm paßte, nach ihr zu richten. Nach den Berichten seines Mitschülers Antonin Proust muß er im Atelier Coutures eine ähnliche Rolle gespielt haben wie ungefähr zur selben Zeit Marées im Atelier Steffecks in Berlin. Er wurde der Führer der fortschrittlichen Gruppe unter den zahlreichen Adepten und bildete gegen den Lehrer, der sein Amt recht leicht nahm, leichter als der menschlich weit höher stehende Steffeck das seine — er sah in seiner Schule im Grunde nur eine Art künstlicher Brutanstalt zur Erzeugung kleiner Coutures — eine schlecht verhehlte Opposition. Und diese Opposition, die nicht dazu beitrug, das Prestige des Lehrers zu vergrößern, war nicht lediglich jugendlicher Übermut, sondern stützte sich auf greifbare Argumente. „Ich weiß eigentlich nicht, warum ich hier bin," sagte er einmal zu Proust. „Das Licht ist falsch, die Schatten sind falsch. Wenn ich in das Atelier komme, glaube ich, in ein Grab zu treten. Natürlich kann man ein nacktes Modell nicht auf die Straße stellen. Aber es gibt bei Paris freies Land genug, und wenigstens im Sommer sollte man Studien nach dem Nackten im Freien malen. Denn das Nackte scheint nun einmal das erste und letzte Wort der Kunst." So kündigte sich der Pleinairismus an. Jeden Montag, wenn das Modell für die Woche gestellt wurde, eine Prozedur, die Couture den Schülern überließ, gab es Krach. Die Modelle schienen die erhabenen Posen in den Knochen zu haben. „Halten Sie sich auch so," fragte Manet, „wenn Sie Ihre Radieschen bei der Gemüsefrau kaufen?" Und als sich das Modell, es hieß Dubosc und war eines der geschätztesten auf Montmartre, mit grollendem Stimmfall



4. Kopf einer alten Frau, 1856.
0,40 : 0,50.
Früher im Besitz der Kunsthandlung Heinemann, München.
Photo Durand-Ruel.

rühmte, mit diesen Posen schon manchen Maler nach Rom in die Villa Medici gebracht zu haben, antwortete Manet: „Wir sind nicht in Rom und wollen nicht nach Rom, wir sind in Paris und gedenken hier zu bleiben.“ Couture kam einmal dazu, als Manet das Modell in Kleidern posieren ließ, und war nicht wenig ungehalten. Manet verteidigte sich wie gewöhnlich mit guten Gründen; schließlich liefen die meisten Menschen bekleidet herum. Und Couture sagte: „Mein armer Junge, Sie werden immer nur der

Daumier unserer Zeit sein." Nachher beim Frühstück meinte Manet zu den Freunden: „Der Daumier meiner Zeit, na, schließlich ist es gut so viel wert, als ihr Coypel zu sein."

Es fehlte nicht an ernsteren Diskussionen mit dem Lehrer. Manet ließ sich nicht im mindesten die kompositionellen Mätzchen Coutures aufschwätzen. Er male, was er sehe, sagte er einmal zu dem Lehrer, der ihm eins seiner Schönheitsgesetze auseinandersetzen wollte, durchaus nicht, was anderen einfalle, zu sehen. Er male, was da sei, und nicht, was nur in der Einbildung existiere. — Couture nahm die Sache schief. Wenn der junge Herr die Prätention habe, ein chef d'école zu werden, möge er seine Schule wo anders gründen, nicht hier. Manet verließ schweigend das Lokal und ließ sich eine Woche lang nicht wieder sehen. Am Abend des heißen Tages gaben seine Getreuen dem jungen chef d'école — er war damals einundzwanzig — einen Ehrenpunsch. Der Vater hatte einige Mühe, den Jungen zu bestimmen, zu dem Lehrer zurückzukehren.

Aus solchen Episoden erfährt man schon allerlei. Der Junge wußte, was er wollte, hatte Physiognomie. Und das, was er wollte, sprach für die Aufrichtigkeit des ganzen Menschen. Er gedachte, sich und anderen kein X für ein U zu machen, floh jegliche Mystifikation der Vorstellungen, wollte malen, was er vor sich sah, was seiner Zeit und seinem Kreis entsprach, und wollte es so malen, wie es ihm paßte. Aber er war schon damals nichts weniger als der Naturalist, dem es nur auf konsequente Beziehungen zur Natur ankam. Das beweist die Wahl der Meister, die er studierte. Proust berichtet von einem Besuch bei Delacroix, der Manet nicht sonderlich befriedigte. Der Junge hatte irgendeine Formulierung seiner noch dunklen Ideale erwartet, und Delacroix gab ihm stattdessen nüchterne Ratschläge, wie dies und jenes zu lernen sei, und wies ihn auf Rubens. Ernüchtert nannte Manet die Doktrin Delacroix' „glacial". Ein merkwürdiges Wort auf den feurigsten Geist der Zeit, gleich bezeichnend für den, der es sagte, wie für den, der den Anlaß dazu gegeben hatte. Delcroix' ganze Art schien dem Draufdränger zu indirekt, zu wenig durchsichtig, und der Junge verstieg sich bis zu Angriffen auf die Technik des Meisters, die ihm zu kompliziert und zu kompiliert erschien. Er ging aber doch in den Luxembourg und nahm sich

die Dantebarke vor. Die beiden Arbeiten, die er nach dem Bilde machte, sind nichts weniger als Kopien. Die erste ist eine Skizze im kleinen Format[1], ein flüchtiger Eindruck, der nonchalant über das Dichterische des Delacroix hinwegsieht. Auch der zweite, etwas größere, verzichtet auf die Details. Beide suchen das Farbige der Arabeske zu konzentrieren. Man könnte die Bezeichnung „glacial“ mit mehr Recht auf diese Interpretation anwenden, auf diese scheinbar geflissentliche Zurückstellung des Gefühlsinhalts zugunsten des Sensuellen. Freilich muß man solche uns wesentlich erscheinende Differenzen zum guten Teil der notwendig analysierenden Übertragung jedes Schülers, der lernen will, zuschreiben. Und es mag mehr Ungestüm als Kälte gewesen sein, was Manet trieb. Immerhin fehlt der intensive Kontakt mit dem Vorbild, den z. B. die Kopie nach den „Petits Cavaliers“[2] des Velasquez auf den ersten Blick verrät. Auch hier vereinfacht der Nachfolger, aber man glaubt der Vereinfachung eine Ergänzung des Vorbildes zu danken, eine Stählung der Struktur durch die geradstrichige energische Zeichnung, die dem Geiste des Originals durchaus angemessen ist. Immerhin bleibt auch zwischen Delacroix und Manet ein loses Band. Die Beziehung kommt wenige Jahre später viel positiver zum Vorschein, auch wenn sie immer von einem spröderen Geiste umhüllt bleibt.

Couture stand den Übertragungen seines Zöglings skeptisch gegenüber. Er sah darin nur Überhebung. Manets Kameraden aber dachten anders, und die Art, wie er die alten Meister betrachtete, wurde manchem, so zum Beispiel Fantin Latour[3], zu einer Bestärkung, wenn nicht zum Vorbild.

---

[1] Bei Cheramy, nicht im Duret. Die zweite, ganz summarische Kopie, die ich nur aus einer alten Photographie Manets, im Besitz des Herrn Leenhoff, kenne und die 1859 entstanden sein soll, hat Duret unter No. 5 katalogisiert.

[2] Duret No. 6.

[3] Sie lernten sich vor der großen „Hochzeit zu Kana“ von Veronese kennen, die sie beide übertrugen, und kopierten auch andere Bilder gemeinsam, z. B. das „Concert champêtre“ Giorgiones. Die Kopien Manets nach dem Veronese und dem Giorgione sind verschollen. Sie fehlen bei Duret. (Über andere Kopien Manets nach den Italienern s. unten.) Die Kopie Fantins nach dem Giorgione war im Besitz Manets und ist heute in der Sammlung seines Stiefsohnes Léon Leenhoff in Paris, wo sich auch noch andere kleine Kopien, die Fantin Manet geschenkt hat, befinden.



5. Antonin Proust, 1856.
0,47 : 0,56.
Früher im Besitz der Kunsthandlung Heinemann, München.
Photo Durand-Ruel.

In die Lehrzeit Manets fallen die beiden Jahre, die Feuerbach bei Couture zubrachte. Die beiden scheinen sich nicht näher gekommen zu sein, wenigstens habe ich darüber nichts erfahren können. Feuerbach war mehrere Jahre älter, brachte Couture ungeteilte Bewunderung entgegen und hat dem Kreise, der sich um Manet bildete, nicht angehört. Es ist ihm, wie Tschudi bemerkt, nie ganz gelungen, „die innere Unwahrheit" des Lehrers zu über-



6. Tête d'enfant (pastel) 1856.
0,30 : 0,37.
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

winden[1]. Doch gibt es sprechende Zeugnisse für den gemeinsamen Start der beiden einander so grundverschiedenen Künstler. Einige Studien Manets, die sich aus der Couture-Zeit erhalten haben, verraten eine gewisse Ähnlichkeit mit den früheren Arbeiten Feuerbachs. Ich meine nicht die liegende Frau, die Duret besitzt[2], eine lederne Olympia, die an die schlimmen Schülerarbeiten von Puvis de Chavannes erinnert und wohl sicher vor dem von Duret als erstes Bild erklärten Christuskopf entstanden ist; vielmehr die

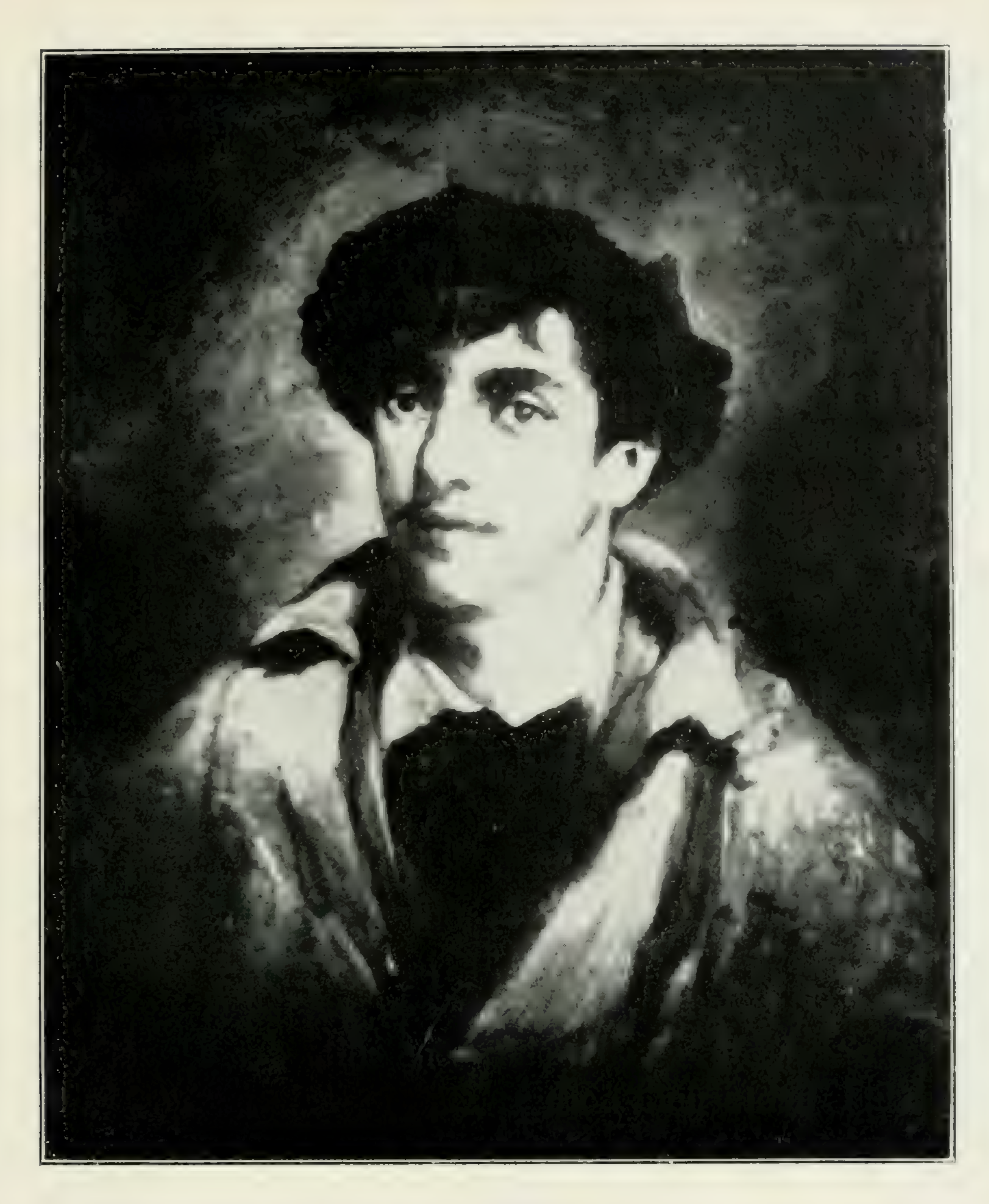
[1] Édouard Manet (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1902).
[2] Duret No. 2.



7. Le buveur d'absinthe (nach Brouwer), gegen 1858.
0,32 : 0,41.
Sammlung MaComber, Boston.
Photo Durand-Ruel.

wenigen Studien, die sich wie die ersten Arbeiten Feuerbachs den schönen Skizzen Coutures nähern[1]. Das Gemeinsame ist ein breitstrichiger Auftrag, der mit trockener Farbe gemacht scheint. Dahin gehören ein sehr hübsches Pastell nach dem Kopf eines Jungen, die Studie nach einer alten Frau, das erste Bildnis des

[1] Vergleiche den Frauenkopf Feuerbachs der Sammlung Caspari in Berlin, den Uhde-Bernays im Münchener Jahrbuch (Callwey, München 1907) mit dem Mädchenkopf Coutures, der früher bei Cheramy war, zusammengestellt hat.



8. Bildnis eines Malers, gegen 1858/59.
0,58 : 0,71.
Sammlung Ackermann, Berlin.
Photo Deletang.

Kameraden Antonin Proust und andere[1]. In dem wohl etwas späteren Bildnis eines Malers, vielleicht auch eines Studienkameraden

[1] Die Studien und Bildnisse sind hier abgebildet, nicht im Duret. Der mysteriöse Besitzer der beiden letztgenannten Bilder will, wie mir die Kunsthandlung Heinemann in München, bei der ich die Bilder vor mehreren Jahren sah, mitteilt, nicht genannt sein. Baron Vitta, Paris, besaß ein hübsches Pastell derselben Zeit und Art, das aus dem Besitze Prousts stammt: eine zeitunglesende junge Frau in hellblauen Tönen, 0,30½ : 0,51, nicht im Duret, gegenwärtig in der Kunsthandlung Leroy in Paris. Auf der Rückseite des Pastells die sehr geschickte große Kohlenzeichnung eines rauchenden Jungen; eine Art Kostümbild.

aus dem Couture-Atelier, in schmutzigen Farben, scheint sich bereits die eigene Faktur der spanischen Periode vorzubereiten[1].

Manet verließ das Atelier Coutures im Frühjahr 1856, kam aber noch zuweilen zu dem Meister und zeigte ihm Bilder, von dem Wunsch getrieben, Coutures üble Meinung zu zwingen. So brachte er ihm die Zeichnungen und Kopien, die er auf den beiden nach Beendigung der Lehre unternommenen Studienreisen nach Belgien, Holland, Deutschland und Italien gemacht hatte. Couture blieb ungerührt. Und als Manet ihm im Jahre 1858 den „Buveur d'absinthe" zeigte, meinte der Meister: „Mein Lieber, ich sehe hier nur einen Absinthsäufer, und das ist der Maler, der diesen Unsinn gemalt hat." Damit endeten ihre Beziehungen.

* * *

Schon der Lehrling Manet hat einen scharfen Umriß. Es ist der Mensch, der sich selbst seinen Weg bahnt. Wenn ich recht berichtet bin, so hat er sich kurz nach Beendigung der eigentlichen Studienzeit als blutjunger Mensch der Frau verbunden, die später seine Gattin wurde. Sie hieß Leenhoff, war Holländerin, Musikerin von Beruf und wurde dem Künstler, der mit der Ehe nicht auf alle Freuden des Parisers verzichtete, eine treue, duldsame Gefährtin. Sie brachte einen Sohn Léon mit, den Manet wie sein eigenes Kind liebte und noch zuletzt in seinem Testament wie einen Sohn bedachte. Manet gab ihn für einen jüngeren Bruder

[1] Nicht im Duret. Duret, dem ich das Bild zeigte, hält es nicht für ein Werk Manets, weil es nicht mit den erhaltenen Jugendwerken übereinstimmt. Gegen das an sich richtige Argument läßt sich einwenden, daß wir nur einen verschwindenden Teil der Erstlingsarbeiten kennen, von denen nur sehr wenige mit Sicherheit zu datieren sind. Ganz fehlt der Übergang von den Bildern des Jahres 1856 zu dem „Buveur d'Absinthe". Man kann ihn kaum in den beiden Bildern „L'Enfant à la Toque rouge" und „Le Garçon aux Cerises" (Duret No. 10 und 11) erblicken, deren Datum nicht vollkommen gesichert erscheint und die wenig mit dem „Buveur d'Absinthe" gemein haben. Diese Stelle scheint mir eher das in Frage stehende Bildnis zu erfüllen. Es verleugnet nicht den Einfluß Coutures, weist aber in vielen Details, z. B. in der Behandlung des Haares, des Ohres usw. auf Eigentümlichkeiten Manets, die z. B. in dem frühen Bildnis des Sängers Rubini (Duret No. 18, jetzt im Besitz der Sammlung Gerstenberg) deutlicher werden. Auch in der noch recht schmutzigen Palette könnte man einen Beginn der Manetschen Farbe finden. Die Bezeichnung (unten rechts) scheint einwandfrei.



9. Le garçon aux cerises, gegen 1858.
0,48 : 0,54 (Duret No. 11).
Sammlung Gulbenkian, Paris.
Photo Durand-Ruel.

seiner Frau aus, und so wird der Junge in der Kunstliteratur als Modell vieler Bilder genannt[1]. Nach einer unsicheren Legende soll er der rechte Sohn Manets sein. Das wird von allen Freunden Manets und auch von dem überwiegenden Teil der Familie bestritten. Es ist nicht einzusehen, warum Manet seinen Intimen diese Beziehung auch in später Zeit verschleiert hätte, wenn sie wirklich bestand. Die geringen künstlerischen Anlagen, die Léon

[1] Nicht zu verwechseln mit Fernand Leenhoff, dem Bruder seiner Gattin, der auch für einige Bilder als Modell gedient hat.

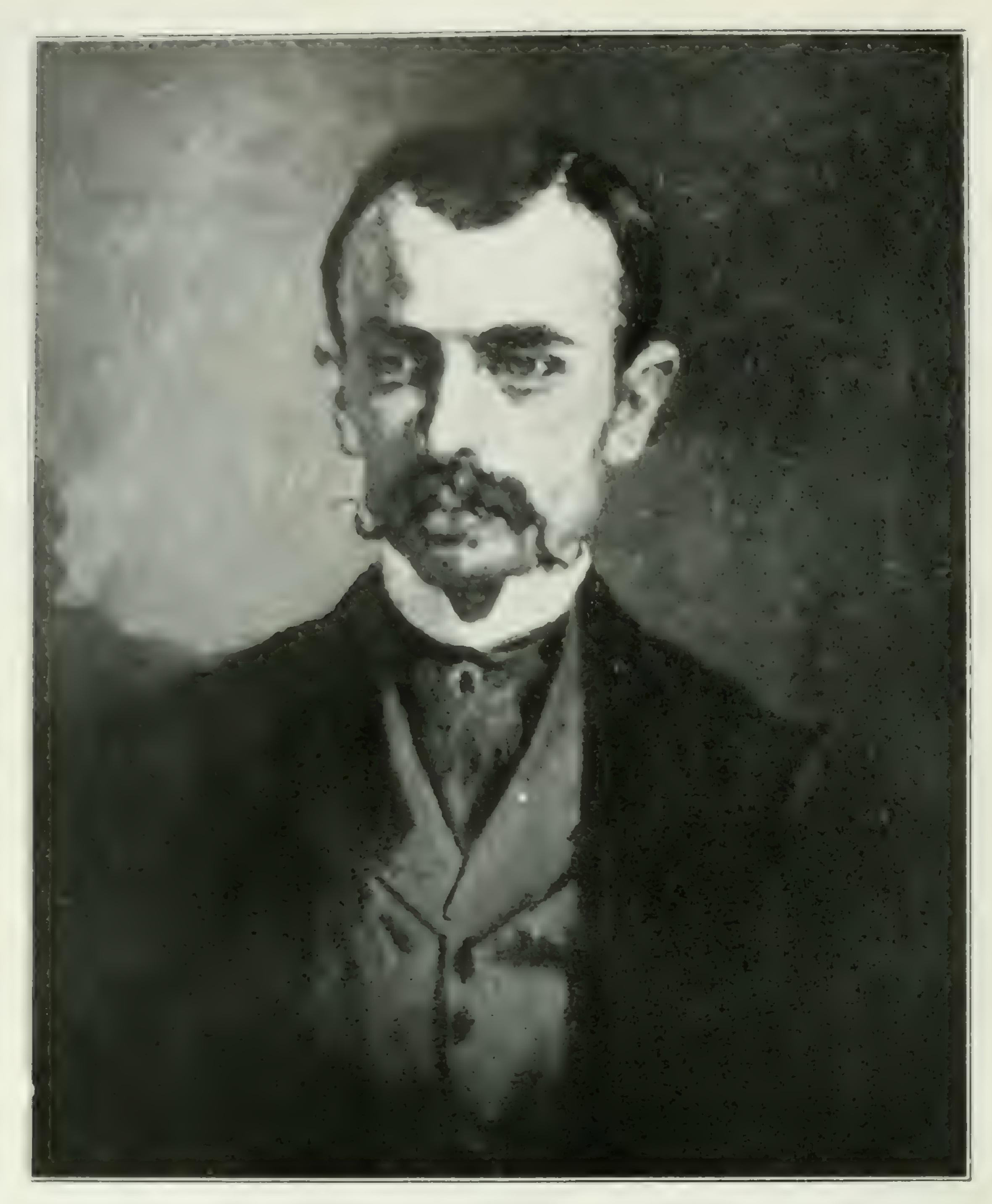
Leenhoff in der Jugend zeigte, waren wohl nur ein künstliches Produkt des liebenden Stiefvaters. Später hat sich Leenhoff ganz von der Kunst zurückgezogen und lebt heute als Geflügelzüchter in Paris.

Die Selbständigkeit, die Manet in der Gestaltung seines Lebens bewies, wurde seiner Kunst zur Richtschnur. Man begreift, daß er nicht mit Couture auskommen konnte. Schon allein die menschlichen Dinge genügten, um sie zu trennen. Couture ist der geschickte Konfektionär der Kunst, der künstliche Künstler, der von dem Leben anderer lebt, ohne die Kraft, ohne den Willen, sich ein eigenes Dasein zu schaffen; einer der vielen Schmarotzer, die nur ein ganz äußerlicher Zufall, das Talent, für den Beruf bestimmt. Zumal an ihm gemessen, wird Manet zu dem kühnen Neuling. Nichts entsteht aus kleinlicher Rechnung, nichts ist Zufall in ihm. Er will. Formen eines männlichen, vor nichts zurückschreckenden, nur seiner Einsicht gehorsamen Willens sind seine Bilder. Er will sich ausdrücken und verachtet die Routine, er will zu seiner Zeit hin, zu seinem Begriff von seiner Zeit, einem Begriff, der erst erobert werden soll. Der kaum Erwachsene spricht von neuen künstlerischen Formeln, will Luft und Licht in die muffige Atmosphäre des Atelierbetriebes bringen, will die Dinge geben, wie sie ihm erscheinen, ohne Zwang, mit Lust; und nur solche Dinge, die zu dem Milieu gehören, in dem er sich zu Hause fühlt, die er mit Sachlichkeit anzupacken vermag. Es ist im Vergleich zu Couture die Silhouette eines ganz modernen Menschen. Und der Künstler erfüllt, was der noch schwankende Umriß des Jünglings verspricht. Bald wird er Bilder zeigen, die einen Abgrund zwischen seiner Art und allem Couturehaften auftun, wird verspottet, gehaßt und bekämpft werden, und Paris wird um einen Revolutionär reicher sein.

Ein Revolutionär! Der Name blieb ihm. Revolutionär, weil er bekannte, was er empfand, und weil dies den herrschenden Gewalten des Tages entgegen war. Er verdient den Namen. Wäre aber Manet nichts als der Revolutionär seiner Zeit gewesen, so würden wir heute, wo eine andere Öffentlichkeit regiert, eine, die er voraussah, die ihn entstehen ließ, die schon damals im Keim existierte und längst alles, was ihm zu Widerständen wurde, überwunden hat, so würden wir Heutigen keine Erregung mehr



10. La marchande de chiens, gegen 1859.
0,63 : 0,92 (Duret No. 14).
Sammlung J. J. Cowan, Edinburgh (Schottland).
Photo Camentron, Paris.



11. Porträt des Sängers Rubini, gegen 1860.
0,50 : 0,62 (Duret No. 18).
Sammlung Gerstenberg, Grunewald-Berlin.

durch ihn gewinnen. Das lediglich Bekämpfende, Verneinende des Empörers verdunstet wie der Wein aus offenen Flaschen. Auch der Name eines Modernen ist ihm bis zu seinem Tode geblieben, mit gleichem Recht. Es war viel Neues in ihm. Wäre er aber wirklich nur der Moderne seiner Zeit gewesen, so wäre er längst überholt, denn Aktualitäten vergehen heutzutage mit Windeseile. So geben also jene Namen, die man dem Lebenden gab, mit denen man ihn wohl auch heute noch in luftarmen Gegenden bezeichnet, an sich nichts Positives, da sie immer nur ein Verhältnis des Künstlers zu vorübergehenden Dingen andeuten. Um das Bleibende

seiner Art zu erfahren, muß man fragen: Wie war Manet modern? Wie war er Revolutionär? Und nur, wenn sich bei dieser Untersuchung Faktoren ergeben, die das Verhältnis des Künstlers zu der Allgemeinheit nicht als Willkür, sondern als siegreichen Kampf gerade gegen die Willkür erscheinen lassen, wenn wir den Einsatz erkennen, den der Streiter als unangreifbares Gut unseren anderen Gütern organisch einfügt, lassen sich mit jenem Namen wertbildende Begriffe verbinden. Denn schließlich kann man, wie uns die Gegenwart bis zum Überdruß lehrt, auf recht verschiedene Art modern und revolutionär sein. Auch der zum Mechanismus gewordene Tagelöhner, der die Billette beim Eingang in die unterirdische Eisenbahn knipst, ist modern, und der Fant, der gedankenlos sein Leben zwischen den Dingen verbringt und nie das Bedürfnis empfindet, sich anders als Benutzer mit ihnen abzufinden, vollbringt in seiner Art ein Revolutiönchen. Die Faktoren, die uns näher aufklären, müssen notwendige Gegensätze zu der negativen Bedeutung jener Schlagworte darstellen, und sie werden die gesuchten Begriffe um so mächtiger gestalten, je stärkere Gegensätze sie ihnen zufügen. Um sie zu finden, wollen wir zunächst einmal von dem vielbesagten revolutionären Modernismus Manets absehen und in der Genesis seiner Kunst das Nichtmoderne aufzudecken suchen. Wo liegt das Nichtrevolutionäre der Malerei Manets?



12. Velasquez, Les petits cavaliers.



13. Les petits cavaliers, Kopie Manets, 1859.
0,77 : 0,46 (Duret No. 6).
Ehemals Sammlung Faure, Paris.



14. Copie nach Tizians Jupiter und Antiope, 1856—59.
0,85 : 0,47
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Deletang, Paris.

DER BEITRAG ITALIENS

Die beiden großen Studienreisen unmittelbar nach der Couture-Zeit, offenbar noch im Jahre 1856, haben Manet nicht wenig genutzt. Ein Freund, Émile Olivier, begleitete ihn. Manet ging mit der Gewissenhaftigkeit auf die Reise, mit der in der guten alten Zeit jeder rechte Kunstschüler seine Fahrten unternahm. Er hielt sich nicht lediglich an die Bilder, sah sich überall, wo es sich lohnte, die Architektur an, studierte Land und Leute, aber vernachlässigte natürlich nicht, sich überall eingehend in den Galerien umzusehen. Die erste Fahrt ging, scheint es, nach Mitteldeutschland. Er wird über Holland gereist sein, berührte vielleicht Frankfurt, das sich seit Courbets erstem Besuch eines gewissen künstlerischen Rufs erfreute, war bestimmt in Kassel vor den Rembrandts, ging von da nach Dresden und über Prag nach Wien, wo er dem Belvedere und der Galerie Liechtenstein gebührenden Tribut brachte. Von Wien wandte er sich wieder nordwärts nach München und kopierte in der Pinakothek das so genannte Selbstbildnis Rembrandts, dasselbe, das ein Dutzend Jahre später

Courbet zum Modell diente und das durch diese Kopien eine Art Pedigree erhalten hat[1].

Von München begab er sich nach Paris zurück. Aber es litt ihn nicht lange zu Hause. Er hatte auf der ersten Reise so viel Werke der großen Italiener gesehen, daß ihn gelüstete, die gepriesene Heimat dieser Meister kennen zu lernen. Er ging nach Florenz, und es ist kein Wunder, daß ihm hier der Zeichenstift nicht stillstand. Bazire meint, man könne an seinen Skizzenbüchern jeden Tag dieser Reise verfolgen, spricht von tausend Motiven, die Manet festhielt, wie er sie sah, von Zeichnungen nach architektonischen Details und nach Fresken. Ein großer Teil dieser Studien ist erhalten und befindet sich im Besitz des Herrn Auguste Pellerin in Paris, als letzter Rest der einst großen Manet-Sammlung[2]. Zwei von ihnen sind bei Duret abgebildet; einige andere haben wir für dieses Buch aufnehmen lassen. Nach den vorhandenen Blättern zu schließen, haben die Fresken des Ghirlandajo in Santa Maria Novella großen Eindruck auf den Reisenden gemacht. Auch nach den Fresken des Andrea del Sarto finden sich einige Zeichnungen, und nach dem großen Bilde des Fra Bartolommeo in der Akademie. Auch die kuriose Radierung „Silentium", die Duret für die erste graphische Arbeit Manets hält, geht auf Florenz zurück[3]. Sie ist offenbar nach dem bekannten Mönchskopf in Fresco im Klostergang von San Marco entstanden. Schließlich hat er in Florenz die weiche, malerische Übertragung des bekannten Selbstbildnisses des Filippino Lippi in den Uffizien[4] gemalt und Tizians Venus in der Tribuna in der Eile kopiert[5]. Rom scheint er nur flüchtig gesehen zu haben. Die Predigten der Klassizisten, die Fälschungen Coutures nahmen ihm die Lust, näher hinzublicken. Man kann mit Sicherheit auf

[1] Nicht im Duret, verschollen.

[2] Leider nicht mehr in Form von Skizzenbüchern. Die Zeichnungen sind auf Blätter geklebt und füllen fünf gewichtige Bände. Nicht alle gehören der ersten Zeit an. Mr. Pellerin besitzt außerdem noch eine stattliche Anzahl von Zeichnungen aus verschiedenen Perioden.

[3] Moreau-Nélaton (Loys Delteil, Paris 1906) No. 22. Noch früher dürfte das Blatt No. 69 sein.

[4] Duret No. 9, hier irrtümlich Filippo Lippi genannt.

[5] Fehlt im Duret. Die kleine, recht primitive, Kopie jetzt in der Sammlung Ernest Rouart, Paris

Rom nur die schöne Rötelzeichnung nach der bekannten Wasserträgerin Raffaels in der Stanza dell' Incendio zurückführen[1]. Dagegen hielt ihn Venedig fest. Er war auf die Venezianer am besten vorbereitet und schwelgte vor den Tizian und Veronese, zumal vor Tintoretto. Nach einem Tintoretto entstand binnen anderthalb Stunden ohne jede Vorbereitung eine Übertragung, die dem Original gleichgekommen sein soll. Bazire nennt sie, „un miracle de réproduction". Ich habe die Kopie nicht wiederfinden können[2].

An der italienisierenden Note der frühen Zeichnungen nach Köpfen und anderen Körperteilen hat sicher Couture einen bebeträchtlichen Anteil. Doch glaubt man in den sanft geschwungenen Linien, die noch so weit von den energischen Strichen späterer Zeichnungen entfernt sind, bereits etwas von Manet zu erkennen, von seiner Geschmeidigkeit, seiner Eleganz, und möchte annehmen, die Grazie dieses Zeichners sei später dem Maler zugute gekommen.

Die unmittelbaren Folgen der italienischen Reise sind nicht leicht festzustellen, da Manet die meisten Zeugnisse dieser Zeit zerstört hat. Bazire spricht von mehreren Bildern mit religiösen Motiven, die gleich nach der Reise entstanden. Zu diesen gehört der Christuskopf, der das Datum 1856 trägt[3]. Der Einfluß Tizians ist unverkennbar. Man könnte beinahe die Bilder bestimmen, unter deren Eindruck Manet gestanden haben muß, und braucht deshalb nicht einmal nach Italien zu gehen. Die „Grablegung" und die „Dornenkrönung" im Louvre, das Bild in Chantilly enthalten ähnliche Christustypen. Auch die Spanier hat Manet offenbar damals schon geliebt. Doch ist das Bild mehr als ein interessantes Dokument für die Verehrung eines Spätgeborenen. Tausend andere haben die gleichen Modelle bewundert, ohne ihren Eindruck vor moderner Nachahmung zu bewahren. Es steckt viel Ungeschick in dem dicken Auftrag des giorgonesken Schwarzbraun, mit dem das Haar gegeben ist, aber auch eine ganz sub-

[1] Abgebildet bei Duret S. 52.

[2] Fehlt im Duret. Bekannt ist nur die später im Louvre gemachte, sehr schöne Kopie nach dem Selbstbildnis Tintorettos (Duret No. 8), jetzt im Museum von Dijon.

[3] Duret No. 1 ging vor kurzem in deutschen Besitz über.



15. Skizzenbuch der italienischen Reise.
Bleizeichnung gegen 1856.
0,21 : 0,29.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

jektive breite Empfindung. Kein Detail verrät kleinliche Gesinnung. Kein Detail tritt hervor. Der Nimbus um dem Kopf entsteht aus den Tönen des Fleisches und des Grundes, die beide aus dem Haar hervorgehen. Der fleckig-braune Bart gibt einen Mittelton, das purpurrote Tuch zu dem Kaffeebraun einen schönen warmen Kontrast. Die Massen entscheiden.

Möglicherweise ist auch die „Nymphe surprise“[1] der Rest eines jener Bilder mit religiösen Motiven. Freilich trägt das Bild das Datum 1861. Doch braucht die Jahreszahl nicht den Beginn des Werkes zu bezeichnen. Manet hat oft aus frühen Bildern, die

[1] Duret No. 24.



16. Skizze zu Moïse sauvé des eaux, vor 1860 (?).
0,46 : 0,36 (Duret No. 25). Photographie Druet.
Sammlung Prince de Wagram, Paris (früher Bernheim jeune, Paris).

ihm nicht gefielen, nachher Teile herausgeschnitten. So soll er es auch hier gemacht haben. Antonin Proust erklärt die „Nymphe surprise“ für den Teil eines großen Gemäldes „Moïse sauvé des eaux“[1]. Zwar behauptet Bazire, die „Nymphe“ habe nicht zu den zerschnittenen Bildern gehört. Doch mußte Proust besser Bescheid wissen. Tatsächlich existiert noch heute eine Skizze, die offenbar für das von Proust gemeinte Bild gemacht wurde.[2] Wir haben sie abgebildet. Die im Vordergrund sitzende Gestalt stimmt genau mit der „Nymphe surprise“ überein. Ob sie mit der hier ebenfalls abgebildeten verschollenen Zeichnung einer Badenden[3] zusammenhängt, bleibt dahingestellt. Vielleicht entstand

[1] In der Revue blanche vom 15. Februar 1897.

[2] Duret No. 25, als Studie zur „Nymphe surprise“. In ähnlicher Technik das hier abgebildete L'Enfant aux chiens, das im Duret fehlt.

[3] Unsere Abbildung wurde nach einem Klischee in l'Artiste Februarheft 1884 hergestellt.



17. La nymphe surprise, 1861—62.
1,46 : 1,14 (Duret No. 24).
Sammlung Manzi, Paris.



18. Skizzenbuch der italienischen Reise.
Tuschzeichnung gegen 1856.
0 21 : 0,29.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

sie zwischen der ersten Fassung des „Moïse" und der „Nymphe". Die „Nymphe" soll nach der Natur gemalt sein. Herr Leenhoff sagte mir, seine Mutter habe dafür gesessen. Eine gewisse Ähnlichkeit ist unverkennbar. Doch hat den Inhalt des Bildes keine Naturstudie bestimmt. Manche Kritiker haben in der „Nymphe surprise" einen entscheidenden Einfluß Courbets erkennen wollen und glauben ihr deshalb nur eine untergeordnete Bedeutung beimessen zu dürfen, stellen sie etwa auf die Stufe der „Diane Chasseresse" Renoirs, die aus demselben Grunde unterschätzt wird. Mir scheint, sie verkennen einen für die ganze Genesis Manets entscheidenden Beitrag. Der Einfluß Courbets auf Manet gehört zu den Dingen, die zu schnell zu Legenden werden. Er hat sicher eine wichtige Rolle gespielt, nur nicht so einfach und entscheidend, wie man nach der üblichen Darstellung der Historiker glauben könnte. Vor allem gelang es dem Einfluß nie, die ele-



19. Studie, vor 1860.
Verschollen.



20. Skizzenbuch der italienischen Reise.
Bleizeichnung gegen 1856.
0,21 : 0,29.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

mentare Verschiedenheit zwischen den beiden Menschen zu überbrücken. Diese ist so groß, daß man den Einfluß ebensogut das Gegenteil nennen könnte. Das hoffe ich im Verlauf dieser Betrachtung zu zeigen. Schon in der „Nymphe surprise" wird die Verschiedenheit offenbar. Courbet hat mit dem Bilde nicht mehr zu tun als das Modell, nach dem Manet malte. Es gibt, von ganz äußerlichen und belanglosen Einzelheiten abgesehen, nichts Courbet Ferneres als diese „Nymphe". Schon der Umstand, daß sich ungezwungen mit der Gestalt der Begriff einer Nymphe verbinden kann, spricht gegen die Verwandtschaft. Courbet malte nackte Weiber. Er hätte sich in diesem Falle nicht enthalten, die solide Herkunft des nackten Körpers mit ein paar Korsettfalten oder dergleichen zu legitimieren, hätte mit irgendeinem Detail die schöne Fläche unterbrochen, die ihm, so wie sie ist, sicher zu erdichtet, zu wenig abgelesen erschienen wäre. Und ebenso hätte er



21. Skizzenbuch der italienischen Reise.
Bleizeichnung gegen 1856.
0,21 : 0,29.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

die rahmende Landschaft, in der man eher einen Reflex Delacroix' nachweisen könnte, als Kulisse verdammt. Gerade das Dichterische der ganzen Szene aber weist auf die wirkliche Herkunft der Nymphe.

Schon Bazire ist der venezianische Charakter des Bildes aufgefallen. Er erkannte ihn in dem Szenarium, und in der Tat läßt die ganze Behandlung der Umgebung der Gestalt bis auf den Stoff, auf dem die Badende sitzt, und das Perlenband zu ihren Füßen an die großen Dekorateure des 16. Jahrhunderts denken. Ich glaube aber, man kann auch, von der Gestalt ausgehend, zu demselben Ergebnis gelangen und dann den Einfluß noch näher bestimmen. Ein großer Meister Venedigs, als Erfinder der Größte, in der Jugend Manets vielfach noch angefochten wie heute Greco, liebte es, mit der schimmernden Nacktheit solcher Nymphen seine Bilder zu erhellen, und machte sie zu Trägern seiner kühnsten



22. Skizzenbuch der italienischen Reise.
Rötelzeichnung gegen 1856.
0,21 : 0,29.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

Linienspiele. Man meint schon in der Pose des erschreckten Mädchens etwas von einer Susanne Tintorettos zu entdecken und findet die Spur noch sicherer, wenn man die Skizze zu dem ursprünglichen „Moïse sauvé des eaux“ mit den beiden die Pose der Nackten ergänzenden, kühn gebogenen Gestalten dazu nimmt. Auch Manet hat dem Barock seinen Tribut gezahlt, und ein heimlicher Rest bleibt ihn auf seinen ersten Wegen. Von der „Nymphe surprise“ führt ein kurzer Weg zu einem Hauptwerk Manets, in dem wir die Mitgift Italiens, zur reifsten Blüte entfaltet, wiederfinden werden, zum „Déjeuner sur l'herbe“.

Mit dem Linearen erschöpft sich nicht die Beziehung zu Tintoretto. Spüreraugen werden in der Manetschen Pinselschrift manches Verwandte finden. Doch bleibt die Beziehung eine Nuance. Das Tintorettohafte lag im Grunde seiner Geistesart fern. Die entscheidende Rolle in der Genesis Manets hat Tizian

gespielt. Er hat vor allem neben den Spaniern den Teil seines Wesens mitbestimmt, in dem Freunde und Gegner die unbedingte Ursprünglichkeit oder seine Willkür erblickten: die Farbe. Dafür dienen außer dem Christus die Kopien nach Tizian als Belege. Ich denke weniger an die flüchtige Notiz nach der „Venus" der Tribuna, die der Reisende mit sich nahm, und die ihm bis zur „Olympia" unverloren blieb, als an die beiden vollgültigen Werke, die Manet nach der Reise im Louvre malte, an die „Vierge au lapin"[1] und „Jupiter und Antiope"[2]. Zu ihnen könnte man noch die kleine blonde Kopie nach einem Veronese rechnen, die Herr Viau besitzt[3].

Es scheint gewagt, Kopien — und noch dazu Kopien so geringen Umfangs — für wichtige Zeugnisse, für gültige Werke zu halten. Man könnte noch weiter gehen und aus diesen Kopien neben der Beziehung zu einem großen alten Meister geradezu die Originalität des neuen Meisters ableiten, so wie man nirgends besser das, was Rubens Tizian verdankt, und was er allein besitzt, erkennen kann als in den berühmten Kopien des Prado. Manets Kopien Tizians sind Übertragungen. Alle Kopien Manets sind Übertragungen. Das versteht sich bei einem solchen Menschen fast von selbst. Aber während man bei der Dantebarke den innerlichen Kontakt vermißt und bei den Petits Cavaliers die nicht unbeschränkte Bedeutung des Vorbilds, das sich auf verhältnismäßig einfache Art erweitern oder vereinfachen ließ, bedenken muß, steht man hier vor zwei der erlauchtetsten Werke der Kunst, die der kühne Neuling zu etwas vollkommen Neuem umwandelt. In der „Vierge au lapin" gewinnt er den entscheidenden Kontrast zwischen dem Blau und Orange, der die Fläche zu einer hellen jubilierenden Melodie gestaltet. In dem anderen Bild klingt ein womöglich noch reicherer Accord. Die edlen Farben schwingen so wunderbar zusammen, geben so unerwartete Rhythmen, daß das Motiv, die göttliche Erfindung dieser Idylle, aus einer ganz anderen Welt, noch märchenhafter als die des ursprünglichen Erfinders, herzukommen scheint. Und das Merkwürdige ist, daß man, einmal eingedrungen in diese Welt, ihre Neuheit in dem alten Bilde wiederzufinden glaubt, daß

[1] Duret No. 7, jetzt in der Sammlung Denys-Cochin, Paris.

[2] Nicht im Duret, Sammlung Ernest Rouart, Paris. Beide Kopien sind hier abgebildet.

[3] Nach „L'Évanouissement d'Esther" des Louvre. Nicht im Duret.

man an der Hand dieses jungen Wegweisers ungesehene Schönheiten in dem Tizian entdeckt. Es entsteht die Fiktion, Tizian könne jenen farbigen Kontrast in der „Vierge au lapin" so gesehen, vielleicht so gemalt haben, das Bild könne einmal so ähnlich gewesen sein, als es noch nicht der Unrat der Zeiten bedeckte. Bei dem „Jupiter und Antiope" haben die furchtbaren Verwüstungen durch den Louvrebrand und andere Schäden eigentlich nur die malerischen Umrisse übriggelassen. Restauratoren verschiedener Art haben die Ruine schlecht und recht, und mehr schlecht als recht, ausgebaut und von der ursprünglichen Farbe überhaupt kaum noch etwas übrig gelassen. Auf diesen Mangel kann man wohl im wesentlichen den zweiteilig wirkenden Eindruck der Komposition zurückführen, der sicher nicht den Absichten des Schöpfers entspricht. Die braune Dämmerung um die Gestalten verlockt den Betrachter zu Träumen, aber verschweigt die Kühnheit des alten Tizian, der sich nicht mit wunderbaren Linien begnügte, sondern aus glühenden und sprühenden Materien das lebensvolle Ornament gewann. Diese Kühnheit, könnte man glauben, habe Manet wiederhergestellt. Seine sichere Harmonie verbindet das Geteilte der Komposition, belebt die verdorrten und verdorbenen Stellen, lockt den verblichenen Zauber wieder hervor. Doch handelt es sich um mehr als Wiederherstellen. Mögen die Bilder Tizians noch so farbenfroh gewesen sein, sie hatten nie diese Unmittelbarkeit der farbigen Wirkung Manets, die wie das Primäre erscheint, aus dem sich erst die Komposition des Linearen ergibt. Sie gewannen ihren Reiz allmählich, entstanden nach dem berühmten Rezept der Venezianer durch Übermalung und Lasuren und verdanken dieser Technik die wunderbare Hülle. Während Manet gleichsam aus der Farbe heraus gestaltet, so wie der Bildhauer seine Gruppe aus dem Stein heraushaut, ganz unmittelbar, als ob das Bild aus einer Farbe, einer Materie bestände, der nur der flüchtige Druck des Pinsels die Verschiedenheiten verleiht. Man sollte annehmen, die nackte Farbe, die notwendig viele Details unterdrückt, müsse das Original schmälern, sowie Manets Kopien die Dantebarke Delacroix' schmälern. Das Entgegengesetzte tritt ein. Die starke Reduktion des Formats rechtfertigt allein schon die Vereinfachung der Details, und die Handschrift scheint die eigene Köstlichkeit des Werkes geradezu zu vergrößern. Den alten Meister und den



23. Copie nach der Vierge au lapin Tizians, gegen 1858 (?).
0,84 : 0,70 (Duret No. 7).
Sammlung Denys-Cochin, Paris.
Photo Durand-Ruel.

jungen verbindet eine mystische Beziehung, so wunderbar erfüllt die Wiederholung latente Bedingungen des Originals. Wohl fehlt Manet etwas von der gewaltigen Stabilität Tizians, die sich auch noch in den Ruinen der Werke behauptet. Sie hat außer Marées kein anderer je wieder gesucht noch erreicht; aber man entbehrt sie nicht nur nicht, möchte fast so ketzerisch sein, sie neben der allen unseren Instinkten näheren Neuheit Manets geringzuschätzen, möchte in dem von aller Last befreiten Farbenrhythmus einen ähnlichen Fortschritt sehen, den manche tizianhafte Bacchanale Poussins zeigen: eine Vergeistigung. Die Ketzerei ist verzeihlicher, wenn wir bedenken, daß der Fortschritt nicht so sehr über Tizian hinausgeht, als über die Form, in der wir die Werke Tizians heute besitzen.

Man vergißt die Farben dieser Kopien nicht während der Fahrt durch das ganze Reich Manets. Nicht nur dieses Blau, dieses

Gelb, dieses Grün kommen wieder, mehr noch der kühne Unterschied zwischen ihnen, der die Gestalten Tizians so wunderbar verklärt. Es gibt außer den Kopien kaum ein Bild im Oeuvre, das an den Venezianer erinnert, und es gibt viele, deren Inhalt weit von allem Tizianhaften entfernt ist; scharf getroffene Abbilder der Gegenwart, von denen man, oft auf grotesken Umwegen, auf der Suche nach dem anderen, das außer dem Gegenwarthaften darin steckt und das man darunter ahnt wie unter manchem vergilbten alten Bilde das Moderne, plötzlich auf Tizian gerät, auf den Tizian, den sich der Anfänger erfand. So erinnert uns manchmal im wilden Straßentreiben ein blauer Blick unter einem Strohhut an eine Madonna; ein langer Kerl, der nicht aus dem Wege geht, an den Gekreuzigten.



24. L'enfant au chevreau, gegen 1860.
0,17 : 0,19 (Holz).
Sammlung Mlle Grinnell, Paris.



25. Christuskopf, 1856.
0,36 : 0,45 (Duret No. 1).
Sammlung Bernheim jeune, Paris.
Photo Druet.



26. Copie nach dem Tintoretto des Louvre, gegen 1857.
Größe des Originals (Duret No. 8.)
Museum von Dijon.



27. Le ballet espagnol, 1862.
0,91 : 0,61 (Duret No. 29).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

DER BEITRAG SPANIENS

Die „Nymphe surprise“ und das, was mit ihr zusammenhängt, ist ein Anfang Manets; nicht der einzige. Neben dem Italienischen, das man unter der Fülle von Anregungen, die in der Frühzeit zusammentreffen, leicht übersieht, entspringt ein viel mächtigerer Strom, der eine Zeitlang alles andere zu verschlingen scheint: der Beitrag Spaniens. Er ist in fast allen Werken der ersten Hälfte des Oeuvre bis in die siebziger Jahre hinein mehr oder weniger entscheidend und kann in seiner Art als Unikum in der Entwicklungsgeschichte bedeutender Künstler gelten. Kunsthistorisch gedacht, vollendete Manet die von vielen Vorgängern, unter anderen von Courbet betriebene Eroberung Spaniens. Aber diese Tatsache erschöpft nicht die Beziehung Manets zu dem Lande jenseits der Pyrenäen. Die Beziehung war erst in letzter Hinsicht

rein künstlerischer Art und unterscheidet sich dadurch durchaus von Manets Verhältnis zu Italien. Es sprach viel mehr dabei mit als die Verehrung des Malers für die großen Maler des Landes. Alles das kam erst nachher. Schon Zola hat 1869 darauf hingewiesen, daß Manet seine spanischen Bilder malte, bevor er den Prado sah[1]. Aber der Grund, den Zola angibt, die Freude an spanischen Kostümen, die Manet im Atelier hatte und deren Farben er schön fand, erklärt noch viel weniger Manets spanische Richtung, so richtig die Tatsache an sich sein mag. Manets Passion muß etwas ganz Elementares gewesen sein, das mindestens ebensosehr den Menschen wie den Maler anging. Was ihn anzog, war die reichere Geste. Maler denken mit dem Auge. Der Germane, der nach Paris kommt, erkennt die Rasse in der Art, wie sich die Pariser bewegen, und er wird, wenn malerisch veranlagt, in der größeren Geläufigkeit der Bewegung einen Vorzug schätzen. Die Erziehung legt dem Deutschen Fesseln um Arme und Beine. Wir werden gehalten, mit dem Munde zu antworten und mit den Beinen zu marschieren. Und es kann schon einer passable Dummheiten sagen; wenn er dabei die Arme am Körper behält und keine Miene verzieht, ist er sicher, angehört zu werden. Das Fremdartige des Ausdrucks der anderen Rasse steigert sich für den Deutschen bis zum Lächerlichen, wenn er einen Spanier vor sich sieht. Der Franzose aber wird den Spanier mit den Händen verstehen und mit ihm, ohne eins seiner Worte zu wissen, intimer werden als mit dem Deutschen, dessen Sprache er auf der Schule gelernt hat. Auf Manet wirkte das Spanische wie eine stärkere Art der eigenen Natur. Es wurde für ihn in gesteigertem Maße zu etwas Ähnlichem wie das Orientalische für Delacroix; einer Romantik, die sich aus einem selbstgemachten Spanien eine Art Wahlheimat schuf, das Heim der Gebilde eines Sehnsüchtigen, eines Schwärmers.

Manet ein Romantiker? ein Schwärmer? Das entspricht wenig der Vorstellung von dem Sachlichen, der sich mit unbeugsamer Energie auf das Gesehene richtete. Doch wird man diese

---

[1] Émile Zola: Éd. Manet, zuerst erschienen in der Revue du XIXe siècle vom 1. Januar 1867. Dann als Broschüre mit der Radierung der Olympia von Manet und dem Bildnis Manets von Braquemond (E. Dentu, Paris 1867); schließlich in „Mes Haines" Zolas aufgenommen.



28. L'enfant au chien, 1860.
0,72 : 0,92 (Duret No. 21).
Sammlung Rosenberg, Paris.
Photo Durand-Ruel.

Vorstellung erweitern müssen, will man nicht gerade das ausscheiden, was Manets Kunst die hohe Bedeutung verleiht. Er war Romantiker, war es zumal in jungen Jahren, als seine Hauptwerke entstanden, und man kann fast sagen: seine Kunst hat eine leise Einbuße erlitten, als das Romantische zurücktrat.

Freilich war er es nicht wie ein Rauschlustiger, wie Moreau.

Er bestand auf Sachlichkeit innerhalb seiner Romantik, auf Klarheit des Instinktes, verachtete den Dusel umnebelter Sinne. Er war Romantiker, wie wir es alle sind, die noch an Kunst glauben, wie es jeder Künstler sein muß, der mit seiner Kunst persönliches Erlebnis will. Wer fände den Mut, die Lust, den Geschmack zum Bekenntnis ohne irgendeine Verkleidung, die den Unterschied zwischen der Persönlichkeit und dem Milieu, aus dem sie hervorgeht, verdeckt? Manets Spanien war die Selbstironie des Dichters, die Satire des Tragikers, war im Grunde ein anderes Stück desselben Landes, aus dem Daumier seinen Don Quichotte geholt hatte. Er nahm diese bunte Tracht, nicht um sich auf diesem Wege eines Besonderen als Deckmantels zu versichern, sondern um das Besondere, das er besaß, das ihn zur Äußerung trieb, zu verhüllen, um sich unter dem unsachlichen Kleide sachlich zu bewegen. Das Spanische mag für ihn wohl zunächst etwas rein Ethnographisches gewesen sein, die Vorliebe für gewisse Gesten, gewisse Typen, gewisse Farben u. dgl. Es wurde zu einer gewissen energischen Art, zu sehen, zu einer Vereinfachung des Ausdrucks, zu einer Beschleunigung des Tempos. Goya und Velasquez und manche Meister außerhalb Spaniens steigerten dieses Spanische. Es vergeistigte sich, durchsetzte sich mit dem Französischen des Franzosen, mit dem Italienischen, mit allem, was sich dem lebendigen Sinn des Malers erschloß. Dadurch verlor es das Exotische, auch das, was an Velasquez und Goya erinnerte, und enthüllte sich schließlich als das, was es im Keim schon unter der bunten Tracht gewesen war, als Charakter des Meisters.

Den unmittelbaren Anlaß gab eine Truppe spanischer Tänzer und Sänger, die um 1860 nach Paris gekommen war. Lola de Valence, eine Vorgängerin der Otero, gehörte dazu, und „Don Mariano Camprubi, primer bailerin del teatro royal de Madrid"; so steht es auf der Radierung, die Manet nach den Tänzen gemacht hat[1].

Die Truppe muß in dem Kreise der Künstler und Dichter, zu dem Manet gehörte, nachhaltigen Eindruck gemacht haben. Théophile Gautier, der literarische Entdecker Spaniens, und Baudelaire berauschten sich an den Tänzen. Einer der Begeistertsten war Manets Freund, Zacharie Astruc, der Dichter, Komponist und

[1] Moreau-Nélaton Katalog No. 31. Vgl. auch das schöne Aquarell, das Duret Seite 7 abgebildet hat.



29. Le chanteur espagnol (Le guitariste), 1860.
1,15 : 1,46 (Duret No. 23).
Sammlung Osborn, New-York.
Photo Durand-Ruel.



30. Le musicien ambulant, 1862.
2,48 : 1,88 (Duret No. 40).
Sammlung Prince de Wagram, Paris.
Photo Durand-Ruel.

feinsinnige Kritiker, der in Spanien gewesen war oder unmittelbar darauf nach Spanien ging. Er dichtete und komponierte auf Lola de Valence eine Romanze, für die Manet um 1860 ein Titelblatt, das die Tänzerin darstellt, lithographierte[1]. Die Truppe muß verschiedene Male wieder nach Paris gekommen sein, denn zwei Jahre darauf verewigte Manet die Tänzerin in dem berühmten Bildnis, das heut zu dem Legs Camondo des Louvre gehört. Auf Manets Radierung nach dem Bilde steht der bekannte Vierzeiler Baudelaires, der ebensosehr dem Bilde des Freundes wie der Dargestellten gegolten haben mag:

> Entre tant de beautés que partout on peut voir,
> Je comprends bien, amis, que le Désir balance,
> Mais on voit scintiller dans Lola de Valence,
> Le Charme inattendu d'un bijou rouge et noir[2].

[1] Moreau-Nélaton Katalog No. 77. — [2] Ebenda No. 3, dritter Zustand.



31. Odalisque. Zeichnung für die Radierung (Moreau-Nélaton No. 20). 0,42 : 0,37.

Die Tänzer und Sänger verlockten Manet zu manchem Bilde. Für den spanischen Sänger und Komponisten I. Bosch, nach dem auch Manets Freund Braquemond damals ein Porträt radiert hat, lithographierte er das Titelblatt der „Plainte Moresque“ mit dem Bildnis des Sängers.[1] Kurz darauf entstand das Gemälde „Le Chanteur espagnol“, für das derselbe Bosch gesessen hat.[2] Nur hat Manet den Kopf geändert. Es ist das Bild, mit dem Manet im Salon von 1861 debütierte, nachdem sein „Absinthtrinker“ 1859 refüsiert worden war; der „Guitarero“, dessen Lebendigkeit neben den üblichen Ausstellungsbildern des Salons wie ein Pistolenschuß wirkte. Théophile Gautier labte sich daran.[3] Was mögen die Münchener für Augen gemacht haben, als das Bild, acht Jahre

[1] Moreau-Nélaton Katalog No. 78.

[2] Duret No. 23.

[3] Im „Moniteur universel“ vom 3. Juli 1861: „Caramba! voilà un guitarero qui ne vient pas de l'Opéra Comique et qui ferait mauvaise figure sur une lithographie de romance; mais Velasquez le saluerait d'un petit clignement d'œil amical, et Goya lui descendrait du feu pour allumer son papelito. Comme il braille de son courage, en raclant le jambon! Il nous semble l'entendre. . . . Il y a beaucoup de talent dans cette figure de grandeur naturelle, teinte en pleine pâte, d'une brosse vaillante et d'une couleur très vraie!“

später bei ihnen auftauchte[1]. Mir will scheinen, es hätte damals in der Münchener Kunst viele Elemente gegeben, denen ein Manet willkommen war; vielleicht willkommener als dreißig Jahre nachher. Die ganze spanische Truppe wurde von Manet in dem „Ballet espagnol" von 1862 gemalt[2]. Lola de Valence sitzt in hieratischer Pracht im Hintergrund, ihren Moment erwartend. Eine Genossin und Camprubi tanzen die Sevillana. Die anderen stehen und sitzen um das Paar herum. Die Kostüme prangen. Mit dem leuchtenden Schwarz und Weiß wechseln die Erdbeerrosa, Himmelblau, die orangenen Braun und Ziegelrot. Auf dem grauen Fußboden vor den Tanzenden liegt ein leuchtendes Bukett. Das Bild sammelt das barbarische Pathos, die wilde Eleganz, die finstere Anmut solcher Szenen, das grotesk Theatralische, das zuckende Nervige, die unwiderstehliche Vitalität. Es ist ganz Szene, ganz Theater, ein Puppenspiel von Waden, die prall die Seide umspannt, von funkelnden Boleros, bauschigen Röcken, samtenen Baretts. Es ist so gemalt, wie wir solche Szenen in Erinnerung haben; ein Spiel von leuchtenden Farben, stolzen Linien, mit dem Schwarz hochmütiger Blicke darin. Und es ist fabelhaft gemalt, improvisiert mit einem kleingefügigen, aber ganz kernigen Auftrag höchst dekorativer Farben, so daß die Szene wie ein sublimer Bilderbogen erscheint. Selbst der neutrale, allenfalls nur von den seitlichen braunen Nebenfiguren vermittelte Hintergrund in Gelbbraun, von dem sich die Tänzer wie ausgeschnitten abheben, schadet nichts. Jede raffinierte Tonkunst würde den Eindruck schwächen. Ein Pendant zu dem Bilde, vielleicht noch leuchtender und frischer, ist die „Posada", das Interieur mit den Stierkämpfern; auch ein Bild, von dem man nicht leicht zu glauben vermag, daß es außerhalb Spaniens entstehen konnte[3].

Diese Tänzertruppe war der unmittelbare Anlaß der Vorliebe Manets für Spanien. Man begreift ihn. Jedem Zuschauer, auch dem abgeschliffensten Europäer, wecken spanische Tänze ein Echo jenes uns allzu fernen Stolzes, der auf die Pracht des Sichtbaren vertraut, und regen Organe in uns zur Teilnahme an, die in unserem

[1] In der Internationalen Ausstellung von 1869, zusammen mit dem lebensgroßen „Philosophen" (Duret No. 66), hier abgebildet.

[2] Duret No. 29.

[3] Duret No. 47, Sammlung Pope.



32. Jeune femme couchée en costume espagnol, 1863.
1,05 : 0,95 (Duret No. 46).
Sammlung Arnhold, Berlin (aus Tschudi: Manet. Verlag Bruno Cassirer).

Alltag abgestorben scheinen. Man begreift den Anlaß zumal bei einem Manet, dem jeder feste Kodex von Schönheitsregeln verdächtig war, der sich nach neuen Formen sehnte, dem die Bewegung über alles ging. Er sah mit Staunen eine Konvention von schärfster Prägung, die trotz der Strenge von jedem Tänzer, so schien es, aufs neue erfunden wurde. Ihm mag die eckige Dissonanz in den Bewegungen wie kostbare Würze erschienen sein, und er nahm vielleicht diese Kunst, die der Natur so nahe bleibt und sie in kühnen Kurven vervielfacht, als ein Symbol für die eigene.

Neben diesem wesentlichen Eindruck soll gerechterweise ein geringer Anlaß nicht unerwähnt bleiben. An Manets Leidenschaft für Spanien hatte ein heute vergessener Künstler, der Maler Dehodencq einen gewissen Anteil. Alfred Dehodencq starb 1882, 60 Jahre alt. Er war einer der vielen Vermittler zwischen dem

Alten und dem Neuen, an die man sich 1900 in der Centennale der französischen Kunst erinnerte. Roger Marx nennt ihn die Verbindung zwischen Delacroix und Manet[1]. Das scheint mir der Ehre ein wenig zu viel für den Mann, der selten etwas Eigenes zu sagen hatte und namentlich in seiner späteren Zeit Delacroix in fürchterlicher Weise travestiert hat[2]. Er nahm als junger Mensch einen glücklichen Anlauf, als er nach Spanien ging. Das war 1849. Er malte nach seiner Rückkehr seine besten Bilder und brachte vor allem gute Zeichnungen mit. Manet hat von dieser Reise gewußt und ihre Resultate gesehen. Dehodencqs Hauptwerk im Salon von 1851 „Une Course de Novillos" begeisterte ihn. Er sagte zu Proust: „Dehodencq hat gesehen und gut gesehen. Bevor er nach Spanien kam, war er blind. Es gibt Leute, die nicht an Wunder glauben. Seit Dehodencq glaube ich daran."[3] Roger Marx besitzt einige Zeichnungen, in denen man, auch abgesehen von den Motiven, eine gewisse Ähnlichkeit mit Manets ersten Bildern erkennen kann. Der Drang, die gesehenen Dinge im Fluge zu fassen, trieb Dehodencq in glücklichen Augenblicken zu einer dem Manetschen Impressionismus verwandten Form. Leider verlor sich diese Energie nur zu schnell unter den Gelüsten des Illustrators.

Natürlich sah sich Manet alle spanischen Bilder an, die in seinen Bereich kamen. Deren gab es damals in Paris nicht viele. Von dem „Musée espagnol" der Orléans, das mit der Februarrevolution von 1848 aus dem Louvre verschwand, kann er keinen großen Nutzen gehabt haben. Seitdem waren in der Galerie die Spanier so gut wie nicht vorhanden. 1851 wurden die dem Velasquez zugeschriebenen „Petits Cavaliers" angekauft, und die unverhältnismäßig zahlreichen Arbeiten Manets nach dem Bilde beweisen, wie gering die Auswahl unter seinen Vorbildern sein mußte[4]. 1852 bereicherte

[1] Exposition Centennale de l'art français (E. Levy, Paris 1900).

[2] Näheres über ihn in dem ausführlichen, reich illustrierten Buche von Gabriel Séailles: Alfred Dehodencq (Société de propagation des livres d'art, Paris 1910), das ihn arg überschätzt.

[3] Revue blanche vom 15. Februar 1897 S. 169.

[4] Abgesehen von der Radierung und den Kopien wurde Manet zu den Bildern 27 und 28 des Duretschen Katalogs angeregt, in denen Gestalten der „Petits Cavaliers" vorkommen.



33. La Posada, 1863.
0,89 : 0,52 (Duret No. 47).
Sammlung A. Pope, Farmington (U. S.).

sich der Louvre um die Spanier aus der Vente Soult. Unter Napoleon III. kam als Velasquez die alte Kopie nach dem „Philipp IV. als Jäger“ hinzu, die Manet ebenfalls gegen 1861 kopiert hat. Ebenso gibt es von ihm eine sehr flüchtige und freie Kopie der Infantin Marguerita des Louvre[1]. Außerdem stand ihm die Sammlung des Dr. Lacaze offen. Er war mit dem Besitzer schon in jungen Jahren bekannt und hat damals den bekannten Trinker Brouwers der Sammlung kopiert[1].

Die anderen Velasquez kannte er zum großen Teil aus Reproduktionen. Von diesen scheinen die Borrachos einen gewissen Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Man begegnet in Manets Jugend oft entfernten Anklängen an das bedeutendste Jugendwerk des Spaniers. Da ihm Radierung und Kupferstich die Bilder der Spanier übermittelten, ist es kein Wunder, daß sich die meisten Belege für die ersten spanischen Einflüsse künstlerischer Art in Manets Radierwerk finden. Den größten Teil des graphischen Werkes, das Moreau-Nélaton vor einigen Jahren mit großer Ge-

[1] Beide Kopien nicht im Duret. Ebenso fehlt die weiter erwähnte nach dem „Trinker“ Brouwers in der Sammlung Lacaze. Hier abgebildet.

nauigkeit katalogisiert hat, fällt in die Jugend, und zwar in die Zeit vor der spanischen Reise. Der Radierer Manet erscheint als gehorsamer Schüler Goyas.

Ein Schulkamerad, Foiet de Conflans, besaß als Familienerbe eine Sammlung Goyascher Radierungen. Sie begeisterten Manet. Möglicherweise hat ihn Goya überhaupt auf die Radierung gebracht. Eine persönliche Hilfe wurde ihm durch seinen Freund Braquemond, den Veteranen der französischen Graphik. Braquemond hat sehr oft die Ätzung der von Manet gestochenen Platten unternommen, war aber an dem künstlerischen Inhalt ganz unbeteiligt. Außer Goya soll Manet auch die Stiche Canalettos sehr geschätzt haben, und vielleicht kann man in der Behandlung mancher Hintergründe auf den Platten Manets eine Erinnerung an den Venezianer finden. Neben Goya tritt jeder andere Einfluß zurück. Viele Radierungen sind nach eigenen Bildern gemacht, und während die Bilder wenig oder gar nicht von Goya berührt scheinen, kommt in den Radierungen der Einfluß ganz unverhohlen zum Vorschein. Der radierte „Absinthtrinker" und die Reproduktion der Lola de Valence, die als Gemälde mit ihrer schweren wuchtigen Farbe allem Goyahaften geradezu entgegengesetzt ist, erscheinen wie Nachahmungen. Ähnlich wirkt die schülermäßige Radierung nach dem später zerschnittenem Bilde „Les Gitanos"[1]; noch mehr „Les petits Gitanos"[2] und zumal „Le Monteur d'ours"[3], die Goya signiert haben könnte. Einige Blätter nach der spanischen Reise wie die „Fleur exotique"[4] und „Au prado"[5] sind offenbar absichtlich in der Art des Spaniers gehalten, dessen Form sie vereinfachen.

Manet war kein Radierer. Das Ungelegene der Technik mag schon allein die Abhängigkeit erklären. Es ist bezeichnend, daß seine Lithographien, die freilich meist später entstanden, viel selbständiger erscheinen[6]. Die Lithographie kam den Anlagen des Malers besser entgegen.

[1] Moreau-Nélaton Katalog No. 2.

[2] Ebenda No. 61.

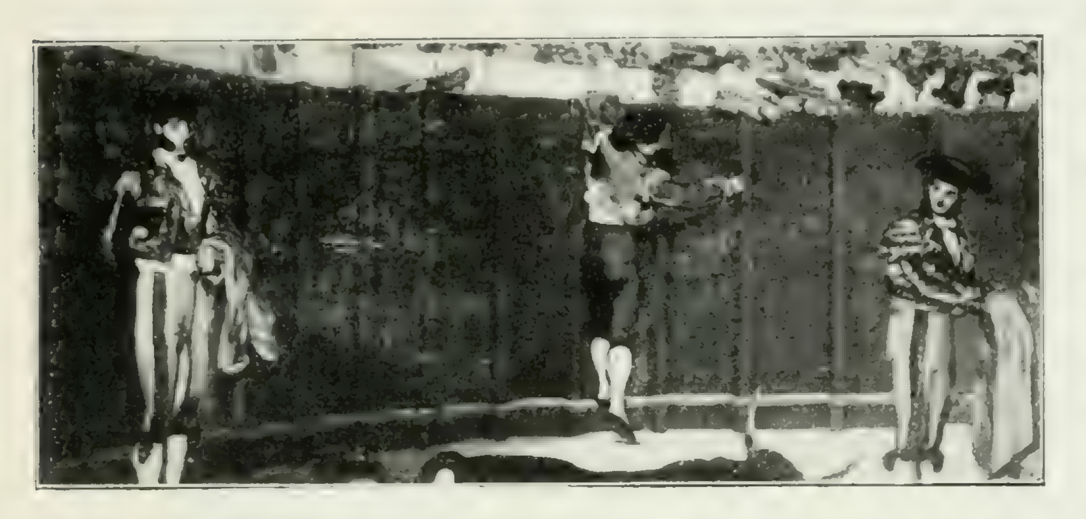
[3] Ebenda No. 65.

[4] Ebenda No. 18.

[5] Ebenda No. 62 und 63.

[6] Interessant der Vergleich der Radierung mit der Lithographie nach dem Bilde „Le Gamin". Moreau-Nélaton Katalog N. 11 und 86.

Ganz anders steht der Maler Manet den spanischen Meistern gegenüber. Er behauptet fast vom ersten Augenblick an seine vollkommene Freiheit, und zwar auf Grund seines Malerischen und seiner Farbe. Die beiden Erstlingswerke „l'Enfant à la toque rouge" und „l'Enfant aux cerises"[1] haben noch keine Farbe. Der banale Junge mit dem üblen Rot in der Mütze mag ebensogut von Couture wie von Murillo herkommen. Man fühlt noch nichts unbedingt Spanisches. Der „Absinthtrinker"[2], die erste der großen Gestalten, die vielleicht den bekannten Typen des Prado an die Seite treten sollten, wirkt auf den flüchtigen



34. Fragment du combat de taureaux, 1863/64.
1,08 : 0,48 (Duret No. 52).
Sammlung J. H. Dunn, London.

[1] Duret No. 10 und 11. Die Hände des „Enfant aux cerises" soll Manet später übermalt haben.

[2] Duret No. 12. „Der Absinthtrinker" wurde bekanntlich von Manet



35. Torero mort (Fragment du Combat de taureaux), 1863/64.
1,53 : 0,75 (Duret No. 51).
Sammlung Widener, Philadelphia.
Photo Durand-Ruel.

Betrachter wie ein Epigonenwerk, das etwa der Art des Menippus nachempfunden sein könnte. Die Farbe ist schuld daran, dieses Braun auf Braun, das nur das Grau mühselig zu unterbrechen scheint. Doch entgeht dem aufmerksamen Betrachter nicht der außerordentliche Fortschritt des Bildes gegenüber den beiden vorhergehenden, und ebensowenig das Eigene gegenüber Velasquez. Manet sucht seine Farbe. Das Braun ist nicht so undifferenziert, als es auf den ersten Blick scheint. Das Tiefbraun des Radmantels, das Olivbraun der Hosen vor dem gelbbraunen Grund, das Braunschwarz der Schuhe sind wirksame Stufen, die sprechende Differenzen ergeben, und schon meldet sich in der Flasche auf dem gelben Boden das Manetsche Schwarz. Das wenige Blau des Strumpfes fügt sehr viel hinzu. Manet scheint das Bild zuerst anders konzipiert zu haben. Die Gestalt sollte ein verlängertes Kniestück werden. Die Leinwand hörte ursprünglich etwa in Schienbeinhöhe auf. Vierzig Zentimeter 'wurden unten zugesetzt, also gerade das farbigste Stück. Dieses dürfte unmittelbar vor Eröffnung des Salons hinzugefügt worden sein, während der Hauptteil eher entstanden sein könnte.

In dem einen Jahr von 1859 bis 1860 wird Manet zum Meister und sichert ein für allemal den unüberbrückbaren Unterschied zwischen seiner Kunst und der spanischen. Im „Chanteur espagnol" steckt schon die Lieblingspalette: das glänzende Schwarz, das Grau, das Gelb und das schwimmende Smaragd. Der Sänger ist so spanisch und so wenig Velasquez wie möglich. In dem „Enfant au chien" steht der schwarze Junge vor himmelblauem Grund; viel eher ein Hals als ein Velasquez. Das strenge, fast gemeißelte Bildnis der Eltern ist das gerade Gegenteil des Velasquez. Die „Lola de Valence" kommt ihm nicht näher. In dem Bild ist alle Pracht des spanischen Kostüms gehäuft. Den schwarzen Rock erdrücken fast die rotbraunen, grünen und gelben Ornamente. Prächtig steht die rote Kugelkette zu dem weißblauen Schal und das Rosa der Beine zu dem grauen Fußboden[1]. Es ist die rechte

---

in den „Musiciens ambulants" („Le Vieux musicien" heißt das Bild bei Duret No. 40) verwendet, die 1862 datiert sind.

[1] Wie Duret bestätigt, ersetzte Manet den ursprünglich neutralen Hintergrund später durch die graubraune Doppel-Kulisse, deren große groteske Um-



36. Le buveur d'eau, 1864.
0,57 : 0,60 (Duret No. 53).
Sammlung Dreyfuß-Gonzalès, Paris.
Photo Durand-Ruel.

Pracht für das Animalische des gelben, schwarz umrahmten Gesichtes mit den brennenden Augen. Der Welt der Infantinnen des Velasquez ist dieser gesunde Materialismus ebenso fremd wie den Mayas Goyas.

Ebenso fehlt jede Beziehung in dem „Ballet espagnol“ oder in der „Chanteuse des rues“, ebenso in all den meisterhaften

risse dem Bild von Vorteil geworden sind. Den wenig organisierten Blick in den Zuschauerraum würde man lieber entbehren.

Bildnissen, für die er seinen Bruder, seinen Stiefsohn und sein Modell Victorine Meurend in spanische Kostüme steckte[1]. Die Menschen scheinen dermaßen für das Kostüm und die Geste, die er ihnen gab, geboren, daß man glauben könnte, die Verkleidung enthülle ihr wirkliches Wesen. Man begreift kaum, wie er diese Arena, in deren Mitte Victorine Meurend als Toreador mit erhobenem Degen steht, so treffen konnte, so frei von allem Künstlichen, ohne in Spanien gewesen zu sein. Doch mag gerade dieser Umstand dem Bild den zauberischen Reiz gegeben haben. Die Romantik, die Manet zum Spanischen trieb, ist mit keinem treffenderen Beispiel zu belegen. Und während er von den Arenen träumt, entsteht die „Musique aux Tuileries". Sie spielt eine in Spanien nie gehörte neue französische Weise. Der Pariser meldet sich mit seinem unübersehbaren Orchester neuer Wirkungen.

Nur sehr selten entscheidet in den Gemälden Manets der unmittelbare Einfluß Goyas. Ein Zufall hat gerade zwei Bilder, die den Einfluß deutlich merken lassen, in das Musée du Luxembourg gebracht, wo sie — da andere Bilder des Meisters fehlen — größere Bedeutung erlangen als ihnen zukommt. Ich kann das Bedauern, mit dem ich bei dem Einzug der Caillebotte-Sammlung in den Luxembourg dieser Bilder gedachte[2], auch heute kaum unterdrücken, so wenig scheinen sie mir als Maß für ein Urteil über Manet geeignet. Freilich ist das kleinere der beiden Bilder über dem sehr hohen Eingang des Saales so gehängt, daß man es ebensogut für nicht vorhanden ansehen kann. Von der Sonderstellung des „Balkon", der erst mehrere Jahre nach der spanischen Reise entstand, wird später die Rede sein. Das andere Bild, die „Angelina", das früheste Frauenbildnis, wurde wohl noch vor 1860 gemalt

[1] Der Bruder Eugène diente ihm u. a. als Modell für den „Jeune Homme en costume de majo" (Duret No. 33); der Sohn seiner späteren Frau, Léon Leenhoff, den er sehr oft gemalt hat, u. a. für das Meisterwerk „l'Enfant à l'Epée" (Duret No. 41. Die Wiederholung des Bildes, Duret No. 42, ist mehr als zweifelhaft); Victorine Meurend, die in vielen Hauptwerken der Zeit wiederkehrt, hat er, soviel ich weiß, zum erstenmal in der „Chanteuse des rues" (Duret No. 31) als Modell benutzt. Alle diese für die Frühzeit entscheidenden Bilder sind in Amerika.

[2] „Die Sammlung Caillebotte im Musée du Luxembourg in Paris" in „Das Atelier" 1897, Heft 8.

und dürfte eins der ersten Bilder der spanischen Richtung sein[1]. Es scheint mir wertvoller als der „Balkon“, da es mindestens das unverfälschte Temperament Manets zeigt, seine Energie im Erfassen des Wesentlichen, der damals schon gelang, einer rapiden Studie Farbe und Materie zu geben, aber kann seiner Art nach nur als eine sehr flüchtige Station des Meisters gelten. Es erinnert an gewisse rücksichtslose Skizzen Goyas und wirkt neben den allermeisten Manets derselben Zeit barbarisch. Freilich, eine gesündere Barbarei als Goyas Wüstheit, die sich in krassen Stofflichkeiten austobte, unverdorben, ohne Prätention. Ein Anfang, der an der richtigen Stelle beginnt. Man versteht vor dem Bilde den Ausspruch Manets, jeder rechte Maler sei ein Primitiver[2].

Eine Äußerlichkeit bringt das „Junge spanisch gekleidete Mädchen auf dem Sofa“[3] mit Goya in Verbindung. Der Spanier hat eben auch Mädchen auf Sofas gemalt. Man könnte fast sagen, sie seien weniger spanisch als die kostümierte Grisette des Parisers. Goya hat gerade in solchen Bildern fast immer etwas Biedermeierhaftes, aus der Gegend von Winterhalter, das nicht unseren Begriffen von spanischem Wesen und auch nicht der zweiten und eigentlichen Seele in Goya, seiner Leidenschaft entspricht. Der Manet ist blitzende Farbe. Baudelaires Vierzeiler von dem Bijou rose et noir würde besser auf dieses Leuchten passen als auf die „Lola de Valence“. Das Kostüm — Taille und Jackett in Schwarz, grauseidenes Pantalon, rosa-gelbliche Strümpfe auf dunkelbordeauxrotem Sofa; das Ganze vor dunkelbraunem Grund — ist hinreißend gemalt. Auf dem grauen Fußboden spielt eine dunkelgefleckte Katze mit einer gelben Orange. Vielleicht überwiegt diese Farbenkunst das Menschliche des drallen Persönchens. Aber es wird in der Wirklichkeit auch nicht anders gewesen sein. Die Anschauung trifft das Vegetative, auf das es hier ankam. Neben dem Bilde hängt in der Sammlung Arnhold eines der farbigsten und edelsten Bildnisse Goyas, der „Llorente“ in dem schwarzen Talar: vornehm, reich und weich, wie ein auffallend guter Engländer des 18. Jahrhunderts. Man findet von dem Manet nicht

[1] Duret No. 19.

[2] Camille de Sainte Croix in „Portraits d'hier“ (15. Dezember 1909): „On n'est pas un artiste quand on n'est pas un primitif.“

[3] Duret No. 46.

den Weg zu dem Ahnen. Der Begriff des Subjektiven hat sich in den zwei Generationen, die die beiden trennen, um Jahrhunderte verändert.

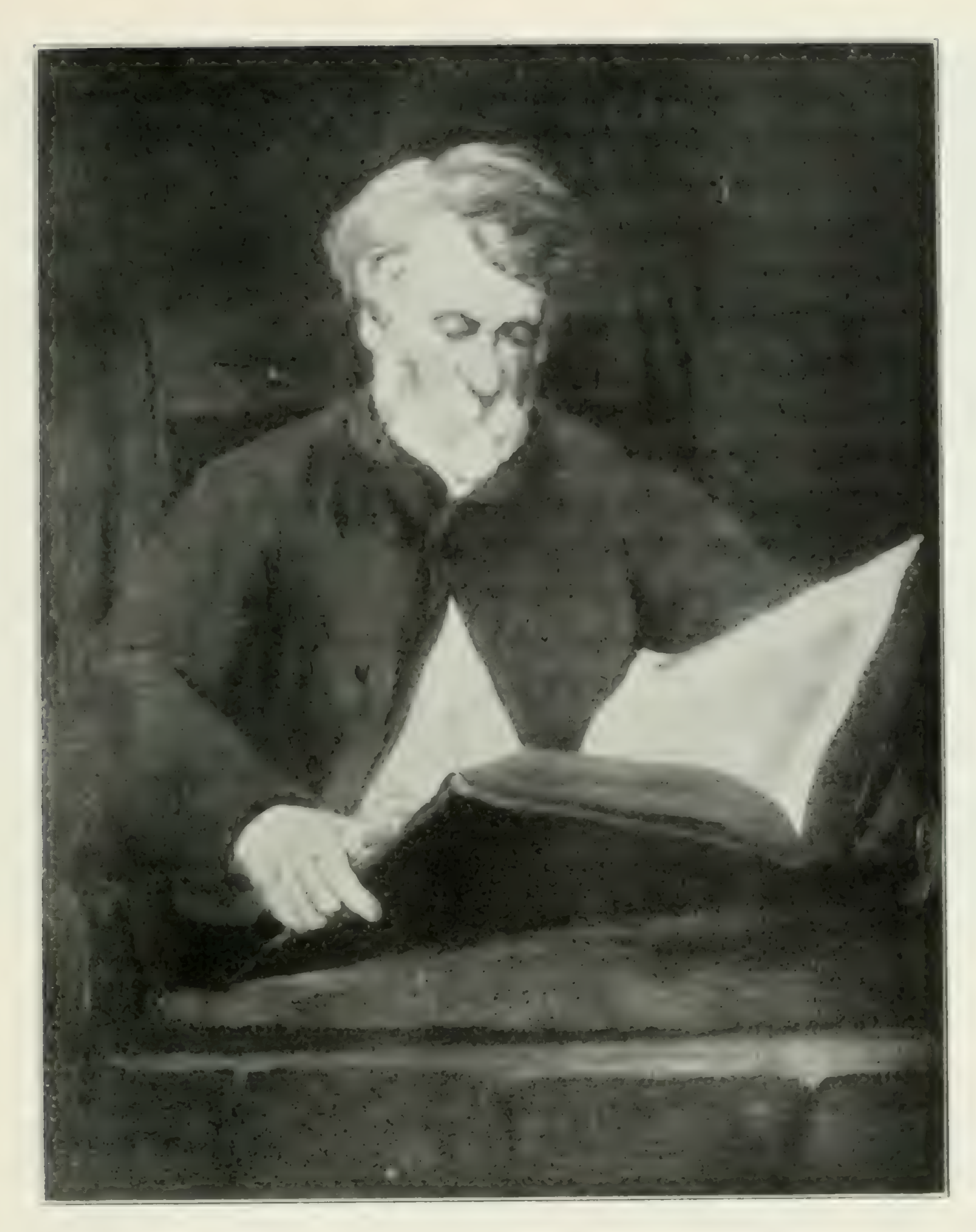
In einem gleichzeitigen Bilde der spanischen Richtung, das also auch noch vor der spanischen Reise entstand, in dem „Torero mort“, mag man eine Verwandtschaft mit dem bekannten „Toten Roland“ der Londoner National Gallery, der früher für Velasquez galt, erblicken. Die Beziehung trat sicher weniger hervor, als der obere Teil des Manetschen Bildes mit dem Stier und den Stierkämpfern noch nicht abgeschnitten war, und sie beschränkt sich auf die Tatsache, daß in dem einen wie dem anderen Bilde ein toter Mann am Boden liegt[1]. Malerei und Auffassung der beiden Bilder haben nicht das mindeste gemein. Das Londoner Bild schildert ein fait divers und ist selbst ein anonymes fait divers der Kunstgeschichte. Der andere Tote ist ein lebendes Stück Manets.

Was Manet zu den Spaniern trieb, war in erster Linie die neue Welt von Motiven. Er verdankte ihnen den Antrieb, sich ohne Rücksicht auf die geheiligten Stoffe der Klassizisten mit dem

[1] Duret No. 51. Es ist mir nicht gelungen, das vollständige Bild, das als „Épisode d'un Combat de taureaux“ im Salon von 1864 hing, zu rekonstruieren, doch habe ich das Bruchstück, das der Baron Vitta besaß, das dann nach Amerika ging und sich jetzt bei Herrn I. H. Dunn in London befindet, in entsprechendem Verhältnis über dem „Torero mort“ abgebildet. Es fehlt rechts (vgl. die Maße) ein nicht unbedeutendes Stück und vor allem die Mitte zwischen beiden Fragmenten. Wahrscheinlich stellt das größere Fragment mit dem toten Torero nicht die ganze Breite des Bildes dar.

Manet hat sich anscheinend von den sehr heftigen Kritiken bestimmen lassen, das Bild zu zerschneiden. Die Vorwürfe (so wenig man ihnen bei der bekannten Blindheit der Kritik gegen Manet trauen kann) werfen einstimmig dem Bilde die drei unvermittelten Pläne vor (der erste mit dem Torero, der zweite mit dem Stier, der dritte mit den Stierfechtern an der Brüstung) und den „mikroskopisch“ kleinen Stier. „Un torero en bois tué par un rat“, meinte der witzige Edmond About. Der Stier in der Arena wirkt immer auf den von oben herabschauenden Zuschauer auffallend klein, und Manet hat vielleicht einen ganz richtigen Eindruck übertrieben.

Auf die Beziehung des „Torero mort“ zu dem „Toten Roland“ hat J. Peladan hingewiesen in seinem ebenso prätentiösen wie verständnislosen Aufsatz über Manet in „L'Artiste“ (1. Februar 1884). Er nennt das Bild „une copie matérielle de tons, de valeur, d'éclairage et de touche“. Vor kurzem hat Emil Waldmann („Kunst und Künstler“ IX Heft 3) die beiden Bilder nebeneinander gestellt und die Überlegenheit der Manetschen Komposition erwiesen.



37. Le liseur, 1864.
0,81 : 1,00 (Duret No. 63).
Sammlung Durand-Ruel, New-York.

zu beschäftigen, was ihm gefiel, so wie sie es gemacht hatten. Sie bestärkten ihn in seinen Ansichten. Weiter zog ihn ihre Farbe an. Der Realismus hatte sich bisher nur selten getraut, mit Farben zu wirtschaften. Die Achtzehnhundertdreißiger folgten darin im wesentlichen Constable, der die starke Farbe, ein wenig Rot, ein verstohlenes Blau nur allenfalls als Schmuckstück seiner braunen Landschaften benutzt hatte. Die leuchtende Farbe galt als Besitz der Romantiker, und Diaz wurde deshalb immer als Outsider angesehen. Manet erkannte, was der Realismus eines Velasquez der

Farbe verdankte, welche Fülle von Möglichkeiten, die Natur zu übertragen und ihr sehr nahe zu bleiben, bei Verwendung starker Kontraste zu gewinnen war. Merkwürdigerweise ist die Farbe, die ihn zu den Spaniern zog, gleichzeitig die Welt, die ihn von ihnen scheidet.

Ich meine mit Farbe nicht die Palette. Der Unterschied zwischen Manet und Velasquez könnte nichtig sein, wenn er nur auf einer anderen Farbenwahl beruhte. Hinter Manets Farben steht eine vollkommen andere Anschauung. Velasquez kam es auf Realitäten an. Er benutzte die Farben, um die Illusion der Erscheinung zu vergrößern und um seinen Bildern dekorativen Reiz zu geben. Dieser ist in seinem Papstbildnis und in manchen anderen Werken nicht gering. Die Schönheit der Farben verschleiert in den Wiener Bildern den Illusionismus, aber sie bleibt sensueller Reiz, führt auch hier nicht, und noch viel weniger in den Paradebildern des Prado, zu der Übertragung des Objekts in eine vom Maler selbst geschaffene Sphäre, nicht zu dem Schöpferischen, das dem sensuellen Aufwand geistige Werte verleiht. Dagegen hat Velasquez viele Möglichkeiten zur Steigerung der Wahrscheinlichkeit erbracht und an manches Mittel, das dem Modernen nützlich werden konnte, gerührt. Viele dieser Mittel stammten von Greco, der sie souverän beherrschte; aber Velasquez brachte sie in einer einem Manet zugänglicheren Form zur Geltung. Kein Wunder, daß dem Spanier ein neuer Jünger erwuchs. Die Dankbarkeit des Künstlers für jede Anregung, in der er bleibenden Nutzen erblickt, schließt die Kritik aus, und vielleicht vermögen gerade solche Zwischennaturen wie Velasquez, die dem Nachfolger viel übriglassen, weil sie die Werte gleichsam unverbunden, noch nicht zur undurchdringlichen, meisterlichen Einheit zusammengerafft, produzieren, am stärksten anzuregen. Überdies war das Prestige des Velasquez, dessen übertriebener Umfang heute manchen zur Opposition drängt, vor 50 Jahren nicht annähernd so unbestritten. Murillo galt als der große Spanier. Der Louvre hatte 1852 auf der Vente Soult die „Conception immaculée de la Vierge" für den damals unerhörten Preis von 615000 Fr. erworben und kaufte bei derselben Gelegenheit das große „Miracle de San Diego" und ein paar Jahre darauf die „Naissance de la Vierge", alles Bilder, neben deren populärer Geltung kein Velasquez aufkam. So recht wir heute haben,



38. Fisch-Stilleben, gegen 1865.
Ca. 1,01 : 0,81.
Sammlung Ackermann, Berlin.

Greco neben Velasquez höher zu stellen, so legitim war damals die Korrektur des Urteils zugunsten des Malers, der Murillo zu überwinden half. Und so legitim war wiederum eine Generation vorher das Eintreten eines Delacroix für Murillo gegen die Klassizisten.

Was Manet vor dem angebetenen Vorgänger voraushatte, war keine größere Geschicklichkeit, kein reicheres Farbenspiel. Gewiß wird man in vielen Fällen, die einen Vergleich nahelegen, seine Überlegenheit auch in der sicheren Beherrschung des mehr oder weniger gemeinsamen Mittels nachweisen können. Der „Liseur" von 1864 kommt der Art des Spaniers sehr nahe. Eine große Rolle in der Koloristik spielt das berühmte Grau. Aber während Velasquez seine Lieblingsfarbe rein dekorativ verwendet, durch Kombination mit seinem Rosa usw. und die Bewegung innerhalb des Graus, innerhalb des Rosas vernachlässigt, organi-

siert Manet das Pigment und gewinnt aus einer und derselben Farbe Differenzen, die wie Kontraste wirken. Nicht nur das Grau durchläuft von dem silbrigen Haar bis zu dem Grauschwarz des Rockes eine große Skala, auch in dem Weiß wirken die Differenzen der Tonwerte. Bei dem Grauweiß des Buches denkt man an die kostbaren Folianten, die zuweilen Grecos Heilige lesen. Die ungemein fein abgewogene Abtönung der Farbe kommt mit breiten fetten Strichen zustande. Daher das vibrierende Leben der Flächen, während Velasquez auch da, wo er sich einer viel reicheren Palette bedient, saucig wirkt und seine Flächen immer nur Farbe bleiben. Dieser Unterschied, der sich bei jedem Vergleich technisch feststellen läßt, erschöpft sich nicht mit der Technik, sondern weist auf den Unterschied der Empfindungen. Manets Flächen sind in jedem Punkt lebendig, weil er bei jedem Strich empfindet und weil wir das in jedem Strich nachempfinden. Sein Bild gibt einen stärkeren Ausdruck und eine stärkere Persönlichkeit, nicht dieses oder jenes bedeutsamere Detail, keine stärker erregende Begebenheit, kein interessanteres Modell, auch keine an sich reizvollere Farbenkombination, sondern den höheren Anlaß: das unbedingt Schöpferische, das Erlebnis des Menschen, der, von dem Gesehenen getroffen, alle Nerven und Sinne zur Darstellung des Eindrucks einsetzt. Das Neue ist der Eindruck. Das Glaubhafte beruht nicht auf der Wahrscheinlichkeit des Gegebenen, das sich nicht von der Natur entfernt, sondern auf dem Dramatischen, das die Natur überflügelt. Das Dramatische ist das Neue. Velasquez ist vergleichsweise immer nur Beobachter einer neuen Wirklichkeit, die er als Mensch von Geschmack und Wahlvermögen wohl auszustatten vermag. Er trifft vielleicht als Maler einen Reflex dieses Geschmacks und behält auch im Bilde einen Teil dieses Wahlvermögens; aber kommt nicht über das Künstliche, den Mangel an Dramatischem, das die Hand in den Dienst eines alles Gesehene umschlingenden Rhythmus stellt, hinweg. Er bleibt Hand, Werkzeug, Auge. Er bleibt kalt, und diese Kühle des Standpunkts wird dem Zusammenhang des Bildhaften gefährlich. Wie könnte er, selbst wenn er noch besser gerüstet wäre, alles Gesehene verstandesmäßig umfassen? Keine Erfahrung, keine Technik füllt die Lücken der Empfindung. Auch keine Geschicklichkeit. Der späte Manet hat es zuweilen an sich erfahren. Es steckte vielleicht wirklich etwas von einem

Velasquez in ihm, vermischt mit vielem anderen, mit dem, was ihn zu Tizian und Tintoretto und was ihn zum Dramatischen zog. Es trat hervor, als seine vielfältigen Kräfte, die ihn zu der Wirklichkeit zogen, die ihn von der Wirklichkeit fernhielten, nachließen, als der Rhythmus des Realisten schwächer wurde, als der Meister nicht mehr die Fülle der Vision besaß, als er nicht mehr alle seine lockenden Gaben, alle seine Beziehungen zu der Kunst und zu der Welt, wie der Heerführer seine Truppen, von einem hochgelegenen Punkte übersah und zusammenhielt.

Ein paar Bilder religiösen Inhalts aus dem gleichen Jahre 1864 unterstreichen den spanischen Einfluß: der „Christ aux anges", der im Salon dieses Jahres erschien[1], und das „Ecce homo", das im Salon von 1865 die „Olympia" begleitete[2]. Es sind meines Wissens die einzigen Werke, in denen sich Manet auf ein Gebiet wagte, für das die zeitgenössische Wirklichkeit als ausschließlicher Anreger nicht ausreichte. Sie enthalten starke malerische Wirkungen, sogar eine gewisse Monumentalität, der sich kein Betrachter zu entziehen vermag, aber lassen die Grenzen sehen, die dem Genius des Malers gesteckt waren. In dem „Ecce homo" scheint die mächtige Materie, der breite, gedrungene Auftrag, das Bild und den Gedanken zu erdrücken. Es wirkt wie ein kleines bürgerliches Haus mit einer Rustica-Fassade aus Quadern. Und man kommt nicht über das Gestellte der mächtigen Figuren hinweg. Keine innere Beziehung bindet die Gestalten. Ihre Macht ist dem Bildhaften im Wege. Der Maler erfand kein „Ecce homo", wurde durch keine Vorstellung zu dem Thema getrieben, sondern konstruierte das Motiv aus an sich wirkungsvollen, aber ganz ungeeigneten Figuren. Wir können über diese Entgleisung, so vereinzelt sie im Oeuvre Manets ist, nicht hinweggehen, weil gerade sie für viele Nachahmer vorbildlich geworden ist. Es steckt etwas Revolutionäres in der Nonchalance, aus solchen beziehungsreichen, von der Überlieferung geheiligten, Gegenständen Stilleben zu machen, und sie hat jedem von uns einmal ungeheuer imponiert. Heute, wo das Verfahren Schule gemacht hat, vermag man

---

[1] Duret No. 56.

[2] Duret No. 57.



39. Le Christ aux anges, gegen 1864.
1,78 : 2,48 (Duret No. 56).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New-York.
Photo Durand-Ruel.

nicht mehr das gar zu Billige dieses Empörertums zu verkennen und versteht einigermaßen den Ärger der Alten, der einen von ihnen damals schreiben ließ, statt Bilder mache man Farben. „Herr Ribot macht Schwarz, Herr Viry macht Weiß, Herr Manet ein Gelb oder ein Rosa. Die Losung ist gegeben. Eine kleine Clique glaubt den Stein der Weisen in der Kunst gefunden zu haben,



40. Ecce homo, gegen 1864.
1,45 : 1,90 (Duret No. 57).
Sammlung Deering, Chicago.
Photo Durand-Ruel.

und aus Haß gegen das Gegenständliche unterdrückt sie mit dem gleichen Schlag die Gedanken, die Empfindung, die Komposition, die Linie, die Zeichnung, die Farbe, den Reiz und das Schöne, zumal das Schöne. Ein Schwarz hinsetzen, ein Weiß: darauf be-

schränkt sich die ganze Kunst dieser Meister[1]." Der Ärger läßt den alten Herrn zu weit gehen. Die Erbitterung übersieht, was von allen entbehrten Werten tatsächlich in Manet steckt; aber sie hat recht, die Dürftigkeit eines Standpunkts abzuweisen, der nicht die Idee eines Werkes in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Die Idee ist der Rhythmus, der mich treibt, diesen Akt, dieses Blumenstück, dieses „Ecce homo" nicht nur zu malen, sondern ausdrucksvoll, wirksam zu gestalten. Zu dem einen gehört ein anderer Rhythmus wie zu dem anderen, und ich darf nicht so anspruchsvoll sein, meine Unabhängigkeit von Vorurteilen durch eine Verkennung dieser innerlichen, von allen Zeitfragen unabhängigen Ansprüche erweisen zu wollen. Wohl erkennt der Betrachter in einer Kreuzigung von Rubens das Stillebenhafte, das den Stoff überwindet, und diese Einsicht wird den Genuß um so mehr vergrößern, je stärker die Hemmnisse sind, die unser Gefühl einem Stilleben aus solchen ungeheuren Gebärden entgegenstellt. Wenn Renoir von der Skizze Delacroix' zu der Schlacht von Taillebourg sagte, sie gleiche einem Rosenbukett, fügte er in Gedanken hinzu: Trotzdem! Trotz der ungeheuren Bewegung dieser Schlacht, dieser Reiter, dieser Banner, trotz dieses hinreißenden Kampfgetümmels: ein Spiel der Farben wie in einem Bukett von Blumen. Und damit erweist er die siegreiche Subjektivität des Genius, seine Ruhe über dem Sturm, sein Künstlertum, das die Massen bändigt. Könnte man aber wirklich nur als einzig Wesentliches eines Schlachtenbildes hervorheben, es sei ein Blumenbukett, so würde das eine ebenso unsinnige Eigenschaft ausdrücken, als wenn man von einem Blumenstück sagen wollte, es sei eine Kreuzigung. Man hat nicht genau zugesehen, als die Art solcher Bilder lediglich als Art imponierte. Manet hat in dem „Ecce homo" die Massen nicht beherrscht, weil in seinem Gefühlsleben der Trieb, solche Dinge darzustellen, nicht vorhanden oder nicht lebendig genug war. Wir können den mangelhaften Anlaß übersehen, da er sich nicht greifen läßt, nicht die Folgen. Wäre wirklich aus seinem Bilde ein Stilleben von der Art des Blumenstücks, das Renoir in dem Delacroix bewunderte, geworden, so wäre es ein gelungenes Ecce homo gewesen.

[1] Léon Lagrange über „Le Christ aux anges" in seinem Salon der „Gazette des Beaux-Arts" 1864.

Es ist eine natürliche Konsequenz, daß dieses Bild, es ist ungefähr das einzige Manets von dieser Art, akademisch wirkt und man hier die Beziehung zu den Spaniern fast wie eine Last empfindet. Das Bild ist aus dem Museum gewonnen, obwohl man nicht die Vorbilder bezeichnen kann. Die Vorbilder könnten viel deutlicher sein, ohne das Werk zu drücken, wenn über sie der Geist des Künstlers herrschte. Er beherrscht sie so wenig wie die Gestalten des Bildes.

In den „Christ aux anges“ meint man einen fernen Anklang an Greco zu spüren. Möglicherweise hat Zacharias Astruc, der um diese Zeit in Spanien war und begeistert von Greco zurückkehrte, dem Freunde Abbildungen mitgebracht[1]. Namentlich das Aquarell mit demselben Motiv, im Besitz der Frau Zola, das für die Radierung des gleichen Vorwurfs gedient hat[2], in dem die starken Blau, Gelb, Rosarot und Grau weniger materiell erscheinen, könnte die Hypothese stützen. Im Typus der Engel, zumal wie er auf diesem Aquarell gegeben ist, steckt etwas von Greco. Es bleibt äußerlich. Man entdeckt die gesunden, nichts weniger als mystischen Modelle Manets, denen mit großer Kunst Flügel, wunderbar gemalte Flügel, angesetzt wurden. Und der Empfindungswelt, an die wir denken möchten, widerspricht die Aktstudie des toten Heilands, an dessen Auferstehung wir ohne Wunder glauben.

Manet gab Wunder da, wo er sie nicht suchte, und wo sie uns nicht gewohnt sind, in einer Kneipe, in grüner Landschaft, im Zimmer des Bourgeois. Und da gewann seine Malerei grecohafte Wirkungen. Er verlor seine seltene Kunst der Übertragung, sobald er sich selbst in eine fremde Welt zu versetzen suchte. Und auch darin liegt, auf anderem Niveau, eine gewisse Übereinstimmung mit Velasquez. Er versagte wie Velasquez versagte, wenn er sich auf das engere Gebiet Grecos verirrte. Doch

[1] Ich besitze Briefe Astrucs an Manet aus der Zeit kurz vor und gleich nach der Reise Manets, in denen er begeistert von Greco spricht. Bei dieser Gelegenheit richtet er übrigens die Legende von der Verrücktheit Grecos, zu der auch Théophile Gautier beigetragen hatte, „cette absurdité, propagée encore par Gautier, que Greco devint fou, désespéré de sa ressemblance avec Titien. Voilà bien toujours la critique française: l'historiette. Est-il un artiste plus personnel que celui-là — personnel de ton, de forme, de conception? . . .“

[2] Moreau-Nélaton, No. 59.

muß man so gerecht sein, die Verschiedenheit der Niveaus, auf denen sich diese Übereinstimmung vollzieht, im Auge zu behalten. Die religiösen Bilder des späten Velasquez bestätigen unsere Zweifel an dem inneren Werte seines Illusionismus, der seiner ganzen Kunst wesentlich ist. Er erfüllt hier so wenig die letzten Bedingungen des Schöpferischen wie in anderen Bildern, die an Reizen reicher sind. Der Mangel ist im Prinzip überall derselbe: die Unfähigkeit, den Stoff über die Wirklichkeit zu erheben. Nur fällt er in Bildern wie der nach Grecos Vorbild gemalten „Krönung der Jungfrau" auch dem einfältigsten Betrachter in die Augen. Die Fiktion wird zur Katastrophe, und man erkennt in den Trümmern die künstlichen Stützen des Idols. Die Enttäuschung, die uns die religiösen Bilder des jungen Manet bereiten, ist ganz anderer, vor allem ganz untragischer Art. Man kann darüber lächeln. Sie trübt nicht im mindesten den eigentlichen Wert des Manetschen Wesens. Das mißglückte Experiment liegt hier tatsächlich da, wo oberflächliche Kenner des Velasquez das Versagen des Spaniers bei ähnlichen Zielen erblicken möchten, in dem Stofflichen. Manet behält in den beiden Bildern alle seine Eigenschaften, und das ist das einzige, was man ihm vorwerfen kann, während Velasquez in der gleichen Lage die seinen, oder was man für seine Eigenschaften nimmt, einbüßte. Nichts Fiktives steckt in den Menschen des „Ecce homo". Jede Gestalt des Bildes ist ein wahrhaft kolossales Zeugnis schöpferischer Kraft. Die unhaltbare Fiktion liegt in der Verwendung dieser Zeugnisse, die etwas beweisen sollen, was ihrem auf das bestimmteste ausgedrückten Wesen durchaus nicht entspricht. Der Irrtum ist das von außen, von dem Titel des Bildes hergeholte Symbol, das mit dem tatsächlich vorhandenen Symbolischen, das ungewollt in den Gestalten steckt, zusammenprallt. Der eine Manet, der keiner religiösen Legenden bedurfte, beugte sich nicht vor dem anderen Manet, den ein falscher Ehrgeiz, ein Mißgriff der Jugend oder vielleicht der sehr respektable, aber erfolglose Versuch, den Umkreis seiner Wirkung zu vergrößern, zu jenen fremden Dingen trieb. Der Manet des „Ecce homo" und des „Christ aux anges" erscheint unbeholfen und plump, nichts weniger als kraftlos. Auch in dem Mönch mit dem prachtvollen Totenschädel[1], ein Franz von

[1] Duret No. 62, Sammlung Blanche.

Assisi, den keine Mystik gestreift hat, steckt dieselbe Plumpheit. Man könnte Manet in diesen Bildern, so paradox das klingen mag, geradezu bäuerisch nennen, und diese Übertreibung deutet vielleicht am besten einen Teil der Momente an, die gegen die innere Übereinstimmung mit Velasquez in diesem Fall und in allen sprechen. Manet ist im besten Sinne neben Velasquez das, was er sich zu sein rühmte, ein Primitiver. Wohlverstanden: neben Velasquez, womit gesagt sein soll, daß man auch mit den glänzendsten Mitteln naiv zu sein vermag, und daß die naive Gesinnung, die sich gültig ausdrückt, siegreich neben dem Schein glänzendster Mittel besteht.



41. Le buveur d'absinthe, 1859.
0,99 : 1,30 (Duret No. 12).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.



42. Jeune homme en costume de majo, 1862.
1.20 : 1.87 (Duret No. 22).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New-York.
Photo Durand-Ruel.



43. Victorine Meurend en costume d'espada, gegen 1862.
1,20 : 1,65 (Duret No. 37).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New-York.
Photo Durand-Ruel.



44. Lola de Valence, 1862.
0,90 : 1,35 (Duret No. 36).
Legs Camondo, Louvre, Paris.
Photo Durand-Ruel.



45. La chanteuse des rues (Victorine Meurend), 1862.
1,08 : 1,75 (Duret No. 31).
Sammlung Frau Montgomery-Sears, Boston.
Photo Durand-Ruel.



46. Un Philosophe, gegen 1864.
1,10 : 1,85 (Duret No. 65).
Sammlung Eddy, Chicago.
Photo Camentron, Paris.



47. Un Philosophe (Le Mendiant), 1865.
0,88 : 1,88 (Duret No. 66).
Museum von Chicago.
Photo Durand-Ruel.



48. Le Mendiant, gegen 1867.
1,30 : 1,94 (Duret No. 95).
Sammlung Rothermundt, Dresden.
Photo Camentron, Paris.



48a. Der Birnenschäler, gegen 1869.
0,69 : 0,83.
Museum Stockholm.



49. La Maîtresse de Baudelaire, gegen 1862.
1,13 : 0,90 (Duret No. 35).
Im Kunsthandel.

DER BEITRAG DER HEIMAT

Was gab dem Revolutionär das eigene Land? Wir sahen ihn als Schüler Coutures in Opposition zu der beliebten Schule seiner Zeit, und er hat von dem Lehrer, sobald er flügge wurde, nichts behalten. Es liegt nahe, nach einem Einfluß zu suchen, der ihm die Kraft zu seiner Opposition gab. Man wird keinen bestimmten Namen dafür finden. Der Impuls steckte in Manet selbst, in dem Menschen, der offenen Auges durch die Straßen ging, und dem dabei die Doktrin seines Lehrers so verdächtig wurde wie jedem geweckten Jungen der Großstadt die salbungsvollen Reden des Religionslehrers. Er glaubte nicht an den Nimbus einer Coutureschen Muse, zerrte daran, machte seine

Witze darüber, ohne weiter viel Böses zu wollen, und wurde nur renitent, wenn es ihm ohne weitere Gründe verwehrt wurde. Er war überhaupt wenig für irgendeinen Nimbus zu haben. Die natürliche Skepsis des Parisers, der mit dem Zweifel an alle äußerlich geregelten Dinge auf die Welt kommt, sie gelten läßt, um ein Ziel für seine Laune zu haben, und sie mehr aus Verachtung als aus Toleranz duldet, gab ihm die Haltung. Paris hat einen viel entscheidenderen Anteil an Manet als irgendeiner der Künstler, die damals in Paris lebten.

Es ist fast zu einer Übereinkunft geworden, in dem Meister von Ornans den intellektuellen Lehrer der ganzen Generation Manets zu erblicken: eine Übertreibung, die zumal das Verhältnis Manets zu Courbet in falsches Licht setzt. Man kann sagen, Manet habe Courbet näher gestanden als einem Delacroix — und auch das wird der Kenner Manets, der über Äußerlichkeiten hinwegzublicken vermag, nicht ohne weiteres zugeben. Man kann behaupten, Manet sei in die von Courbet geschlagene Bresche getreten, habe auf dem von Courbet bereiteten Boden weitergebaut. Die Beziehung ist zumal dann deutlich, wenn man daran denkt, wo sich um das Jahr 1860 das Gros der Maler befand, wie eng das Feld war, auf dem die beiden kämpften. Sie hatten Feinde gemeinsam, nicht oder nur sehr wenig Ziele. Und man kann von einem Einfluß nur reden, wenn man darunter auch die aus einer Berührung entstehende Opposition versteht; eine Erweiterung des Begriffs, die seinem Wesen nicht widerspricht. Man verdankt einem verständigen Gegensatz unter Umständen mehr als einem Vorbild gleicher Richtung. Manet gewann von Courbet die Möglichkeit, über Courbet hinauszugehen. Sein differenzierter Realismus wäre ohne die derbe Vorarbeit Courbets kaum begriffen worden.

Sie waren Gegensätze, die sich zuweilen berührten. Beide waren in Spanien und in Holland heimisch, aber jeder ging dort seine eigenen Wege. Courbet neigte mehr zu Holland, wo er in Potter den seiner Art ähnlichsten Vorgänger fand; der Jüngere mehr zu Spanien. Manet hatte mit der eigentlichen holländischen Schule nichts gemein, stand den großen Landschaftern und Tiermalern, die seinen Vorgänger anzogen, ganz fern, blieb im Grunde vor Rembrandt kalt und fühlte sich nur einem Meister verwandt, dem einzigen, den man bis zu einem gewissen Grade der hollän-

dischen Atmosphäre entziehen kann. Er hat einmal in launigem Gespräch Franz Hals nicht ohne tieferen Grund zu seinen geliebten Spaniern gerechnet. Auch Courbet trat zu dem Haarlemer Meister in enge Beziehung, aber ließ das beiseite, was Manet gefiel. Sein Verhältnis zu Hals steckt in der wunderbaren Kopie der „Hille Bobbe", die stabiler und glänzender als das vergilbte Vorbild erscheint. Von Manet könnte man, wenn er Hals kopiert hätte, annehmen, er hätte sich an das Lose des Meisters, das uns zuweilen manieriert erscheint, gehalten und hätte diesen verwegenen Impressionismus noch flüssiger und leichter, aber organischer und deshalb mächtiger gestaltet. Ob deshalb Camille Lemonnier recht hat, in Manet einen „Frans Hals de barrière" zu sehen[1], bleibt dahingestellt. Manet und Courbet wohnten beide gleichzeitig in Paris. Courbet als Chambregarnist. Er blieb es auch, als ganz Paris von ihm sprach. Manet blieb eingesessener Pariser, auch wenn er in Spanien oder Holland reiste; auch wenn er sich, was eine Zeitlang in den sechziger Jahren seine Lieblingsbeschäftigung war, mit den Japanern abgab. Er betrachtete die Dinge von einem ganz spezifischen Standpunkt, der in ganz anderer Weise persönlich war, als das hohe und ein wenig hochmütige Artistentum, mit dem Courbet durch die Museen schritt. Er war exklusiver in seiner Wahl, intensiver in seinen Sympathien. Und sein Standpunkt wirkt nicht einseitig, weil das Paris, von dem er ausging, so vielseitig ist, weil es in Manet wie das Europäische erscheint, neben dem die anderen Länder, die er aufsuchte, zu Provinzen werden.

Dafür fehlt ihm etwas in den seltenen Fällen, wo er sich Courbet nähert, wie in vereinzelten Jugendwerken, wie später noch einmal in dem „Bon Bock". Wir fühlen eine Spur von Provinzlertum, das nicht zu Manet paßt. Auch in dem frühen Doppelbildnis der Eltern[2] steckt etwas davon. Doch fördert es hier den Stimmungsgehalt in der denkbar glücklichsten Weise. Das Bild zeigt noch nicht den Grandseigneur der Malerei, nichts von der spanischen Grandezza, nichts von der wunderbaren Geschmeidigkeit, die uns einen sublimen Begriff von Eleganz geschenkt hat. Es ist nicht so individuell wie viele andere, individuell im Sinne

[1] Les Peintres de la Vie (A. Savine, Paris 1888).

[2] Duret No. 22.



50. Les parents de l'artiste, gegen 1860.
0,90 : 1,10 (Duret No. 22).
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Durand-Ruel.

des Artisten, der Handschrift. Aber das, was sich hier in unausgeschriebenen Zügen verrät, ist uns nicht weniger kostbar. Das Bild bezeugt die schlichte bürgerliche Herkunft des Künstlers und erweist seine Gesinnung deutlicher als manches andere Werk. Die Reinheit des Instinkts, der den Eroberer trieb, liegt hier wie nackt vor unseren Blicken.

Das Bild fällt in die erste Zeit. Es hatte neben dem „Chanteur espagnol" einen damals begreiflicherweise übersehenen Anteil von dem Debüt Manets im Salon von 1861, ist aber wohl sicher früher als der „Sänger", vielleicht schon 1859 entstanden, unmittelbar nach dem „Absynthtrinker", den es in jeder Beziehung weit übertrifft. Es hat das Spröde eines Erstlingswerkes, und diese Eigenschaft überwiegt die leicht erkennbaren Einflüsse. Courbethaft ist die partielle Verwendung von Lokalfarben. Das harte, wenn auch sehr reizende Blau des Bandes, das der Mutter über die Brust hängt, bleibt ganz isoliert, und auch die Rot und Gelb im Innern des Arbeitskorbs — so bescheiden fing der Stillebenmaler an — haben keinen überzeugenden Zusammenhang mit dem Ganzen. Das Bild wirkt im Grunde wie ein Schwarz-Weiß-Kontrast, aber wirkt unwiderstehlich. Courbethaft ist manches in der Fleischmalerei und die starke Materie, mit der der graue Bart des Alten gegeben ist. Man denkt an die Menschen des „Begräbnis von Ornans", an ihre gesunde Derbheit. Manet ist womöglich noch derber und man fühlt noch weniger die Bewußtheit der Anschauung. Die Strenge ist sachlicher. Sie bedarf nicht der dunklen Farbenpracht des Courbet und erreicht einen ähnlichen Grad des Monumentalen mit der Zeichnung allein. Wie in Felsen gegraben, stehen die Gesichter vor uns. Mancher Ältere unter uns hat solche Gesichter noch in Paris gesehen. Sie lebten gleich neben dem Boulevard und blieben von allem Boulevardtreiben unberührt, waren Menschen einer gesonderten Klasse, die auf die Sonderung hielten, in manchen Dingen beschränkter und ärmer als die Heutigen, in allen zuverlässiger. Es gab Kritiker, die Manets Darstellung seiner Eltern Zynismus nannten. Wir sind heute geneigt, ein hohes Denkmal der Pietät darin zu sehen und eine weitere, nicht gewöhnliche Anwendung des Manetschen Wortes von der Notwendigkeit des Primitiven.

Die Entwicklung von diesem Porträt zu dem Zola und weiter zu dem Desboutin und darüber hinaus ist ein Stück Geschichte.

Die spröde Form wird biegsam und nimmt die ganze Mannigfaltigkeit der Mittel auf, über die der größte Bildnismaler unserer Zeit verfügte. Man könnte sagen, sie habe für den langen, mit Siegeszeichen geschmückten, Weg die Strenge des Anfangs gebraucht, diese Wucht des Ausdrucks, diese unerbittliche Selbstbeschränkung, diese Einfalt, um für die ständig wachsende Bereicherung des Mittels genügend Spannkraft, genug Widerstandsfähigkeit zu behalten.

In der Bestärkung zum Sachlichen mag man den positiven, nicht geringzuschätzenden Anteil Courbets erkennen. Die Divergenzen überwiegen. Als Manet, noch nicht 20 Jahre alt, Courbets „Begräbnis von Ornans" erblickte, sagte er nach einer Diskussion über das Bild, in der er mit gewohnter Energie Courbets Partei ergriffen hatte, zu Proust: „Ja, das Begräbnis ist sehr gut. Man kann nie genug betonen, wie gut, weil es besser als alles andere ist. Aber, unter uns, es ist noch nicht alles. Es ist zu schwarz."

Damit sprach er einen Vorwurf aus, der jahrzehntelang ein unberufenes Echo aus allen Ecken und Winkeln finden sollte, und der sehr dumm gewesen wäre, wenn Manet nicht seinen Einwand eigenhändig in unzweideutiger Weise interpretiert hätte. Nicht das Schwarz störte ihn, denn er hat selbst bis tief in die siebziger Jahre hinein mit wahrer Wollust das Schwarz verwendet. Er sah, was Courbet selbst empfand, als er dem „Begräbnis" das „Atelier" folgen ließ; nur empfand er Courbets Beweggründe um vieles stärker. Den Toren, die „das Begräbnis" mit vorgefaßten Meinungen abtaten, hemmte das Schwarz die gar zu träge Erbauung, und sie verlangten das Bunte, weil es sie heiterer stimmte. Sie sahen nur ein billiges Symbol, nicht den Rhythmus, der aus der Farbe der Trauer jubelnde Pracht gewann. Manet überblickte die großartige Tiefe, die sich unter und über dem Schwarz Courbets regte, sah das Fluten kostbarer Materien, die Courbet wie kein anderer beherrschte, würdigte die Synthese der edelsten malerischen Werte der alten Meister, die hier vielleicht zum letztenmal ein wunderbar geübter Sinn in meisterlicher Form zu einen wußte. Er sah das alles und schätzte es wie kein anderer und fand als einziges daran auszusetzen das, was er zu bessern verstand, den Mangel an zielsicherer Eigenheit. Man konnte nicht reicher werden, aber klarer und einfacher, bestimmter. Er sah, wieviel Courbet einbüßte, sobald er seine Gestalten nicht in die dunkle Flut tauchte,

die seinen Stilleben die zauberische Weihe gab; wie leer sie wurden, sobald das Licht die dunkle Hülle vertrieb. Der Verzicht auf das Licht aber wäre Unfreiheit gewesen. So war für Manet das Schwarz, das er Courbet vorwarf, im Grunde das, was ihm nicht schwarz genug, sondern undeutlich, unorganisiert und wie ein Kompromiß erschien; mit größerem Recht hätte er Velasquez das Braun vorwerfen können.

Manet war ein kühner Operateur. Er verbannte alles Zugedeckte und die träumerischen dunstigen Töne, ließ den Farben ihr Recht und stellte sie ungebrochen nebeneinander. Ein sehr einfaches und billiges und damals nicht einmal durchaus neues Verfahren, sobald man den kleineren Kompromiß einging, um den größeren zu verdecken, sobald ein die Erscheinung begrenzendes Stilisieren zum Ziel wurde, sobald an die Stelle freier Schöpfung die Dekoration trat. Dergleichen lag damals in der Luft, eine Dekoration auf Grund der Farbe im Gegensatz zu den archaistischen Spekulationen der in England blühenden Präraffaeliten, die von Italien Linien importierten. Es gab dafür neue, noch nicht abgegriffene Vorbilder. Man hatte soeben Japan entdeckt, die Schwarz-Weiß-Holzschnitte der Primitiven und die farbigen Drucke. Es gab noch keine Amateure für den neuen Import, aber die Künstler fingen an. In den Ateliers der Fortschrittler, die zu Manet hielten, hing schon zuweilen neben einer Lithographie Delacroix' und Daumiers ein buntes Blatt von Utamaro oder Hokusai. Die Japaner gefielen Manet nicht weniger als die spanischen Tänzer und ergänzten mancherlei in seinen Ideen vom Farbigen, die ihm die Spanier und Hals gebracht hatten. Manet stand damals an einem Wendepunkt der Geschichte und hielt ihn in der Hand. Der kühne Operateur hätte den letzten Schnitt zwischen sich und der Vergangenheit wagen und Frankreich eine exotische Flächendekoration von Japans Gnaden schenken können. Für seine Reputation in unseren revolutionären Zeiten hätte er damit das Entscheidende getan, und wir hätten unsere heutige Kunstmisere ein paar Dezennien früher gehabt. Kühner war es, diesem billigen Drang zu widerstehen. Manet verstand seine Aufgabe tiefer. Er hat das Dekorative des Gemäldes vergrößert auf einem Wege, der ihn nicht nur nicht von der Natur entfernte, sondern ihn unmittelbar vor die Erscheinung stellte. Er beschnitt

in nichts den Reichtum, der sich ihm bot. Seine Vereinfachung verbilligte nichts in seinen Möglichkeiten, mag auch der gegebene Umfang seiner Möglichkeiten geringer als der seiner Vorgänger gewesen sein. Sie zielte nur dahin, das, was er von der Natur aufnahm, zum mächtigsten Ausdruck zu bringen. Man kann ihm vorwerfen, nur mit dem von seinem Auge in der Wirklichkeit Gesehenen gerechnet zu haben, und würde sich dabei derselben Willkür schuldig machen, die einem Vermeer vorhält, kein Rembrandt zu sein. Innerhalb seiner Art, die heute vielleicht zu schnell überblickt wird, ist er bis an die äußersten Grenzen gegangen.

Je einfacher das Mittel und je mannigfaltiger die Erscheinung, deren Ausdruck gewonnen werden soll, ist, um so sicherer müssen Geist, Auge und Hand sein. Das Verfahren paßte nur für eine unanfechtbare Geschicklichkeit, die Delacroix' bekanntem Vergleich der Hand des Malers mit dem Virtuosentum eines Paganini entsprach, für ein kühnes Temperament, das sich nicht schonte, und vor allem für einen Menschen, der ganz und gar zu unserer Zeit gehörte. Delacroix, der einzige unter den Älteren, der für den „Absynthtrinker" ein Wort des Lobes gehabt hatte, sah das Verfahren vor sich, als er vom Maler die äußerste Schnelligkeit der Niederschrift verlangte. Es war eins der Ziele, die er seit dem „Massacres" im Auge behielt. Aber Delacroix war viel zu reich, zu durchdrungen von geistigen Impulsen jeglicher Art, von dem Schönen aller Zonen, aller Zeiten, um in der Reduktion des Mittels noch weiterzugehen. Er hätte von seinem Inhalt opfern müssen, wenn er weitergegangen wäre. Corot, der Corot, dem es nicht nur auf die Stimmung, nicht nur auf die duftige Landschaft und den silbrigen Ton ankam, der alte Corot, der wieder jung wurde, fühlte etwas von den Idealen Manets, als er die „Femme bleue" und ähnliche Werke malte, Bilder, die uns heute immer kostbarer werden. Manet war viel einfacher als beide, der Sohn einer anderen, viel ärmeren Epoche, die bereits den Wurm des Materialismus spürte. Darum konnte er vereinfachen und mußte es tun, wollte er die einschrumpfende Empfindungswelt zur höchsten Wirksamkeit steigern. Wenn nun einmal für die Dinge, die einen Delacroix getrieben hatten, keine Organe mehr da waren, dann weg mit ihnen ohne Kompromiß und aus dem sicheren Besitz ein Neues gewinnen!

Manet gleicht einem jener modernen Chirurgen, die außerhalb des Operationssaals nervöse Menschen sind und zu Stahl werden, sobald sie das Messer in der Hand haben. Er riskierte viel. Es blieb ihm nur übrig, zu siegen oder zu unterliegen. Es gab keinen ehrenvollen Rückzug, sobald der große Wurf mißlang. Und er opferte viel. So richtig es ist, seine Fähigkeiten altmeisterlich zu nennen und ihn in die Linie der Großen aller Zeiten zu bringen, so wenig darf man den Unterschied zwischen ihm und den Vorgängern übersehen. Die Konsequenz seiner Anschauung gibt ihm eine von den alten Meistern durchaus gesonderte Stellung.

Um den starken Farbenkontrast und gleichzeitig den denkbar stärksten Zusammenhang der Teile zu bewahren, sah sich Manet genötigt, ein wesentliches Ideal der Alten gründlich zu modifizieren. Das Plastische war in der überlieferten Weise nicht zu erhalten, wenn anders der Plan nicht Utopie bleiben sollte. Was das hieß, ermißt jeder, der die Welt von Reizen überdenkt, die sich zwischen der Gewalt einer Verkürzung Michelangelos und der sanften Modellierung eines Kopfes des Delfter Vermeer ausdehnt. Freilich stand diese Welt nie still. Es ließe sich eine Kunstgeschichte aufstellen, die nichts als die Veränderung des Plastischen zum Faden der Entwicklung nähme, und sie würde die Anstrengungen der größten Meister aller Zeiten offenbaren. Sie hätte bei den Monumenten der Ägypter zu beginnen, jenen lebenden Massen von Gestein. Die Anschauung, die solche Formen ersah, hatte sich an der Unendlichkeit der Wüste gekräftigt und war von der stillen Größe der Natur zu der gebärdenlosen Erhabenheit gelangt. Das Spiel bereichert sich in der Glanzzeit der Griechen. Trotz der Vielheit der Flächen, von denen jede ein Stück neuen Lebens sehen läßt, bleibt der Körper in vollkommener Ruhe. Bei den Giebelgruppen des Phidias entsteht der Eindruck, als vollziehe sich die ungeheure Bewegung der Körper auf einer unsichtbaren Ebene, die Tal und Höhe der Menschengebirge zu einer einzigen Masse werden läßt. Dieser Ausgleich entmaterialisiert die Kräfte, bewirkt den Adel, die Harmonie, wird zum Spiegel der Gesittung. Wir können verfolgen, wie die Bildhauerei in Verfall gerät, sobald das Zielen auf die unsichtbare Ebene zugunsten der Plastizität zurücktritt. In unserer Epoche kam unter dem Einfluß der Malerei die Kehrseite zur Geltung, die rückhaltlose



51. Zacharie Astruc, 1864.
1,15 : 0,90 (Duret No. 48).
Kunsthalle, Bremen.
Photo Durand-Ruel.

Betonung des Malerischen, die bis zur Verwischung jeder plastischen Form ging. Heute steht die Reaktion auf dieses Extrem in Blüte.

In der Malerei kamen und gingen dieselben Tendenzen, nur waren und sind die Reaktionen noch viel lebhafter. Die Malerei, die eine eigene Kunst wurde, begann mit der Entdeckung der Fähigkeit, den Raum zum Bilde zu machen. Das Problem war um vieles komplizierter als in der Skulptur, weil der Raum künstlich geschaffen werden mußte. Es war höher, da es auf höheren Abstraktionen beruhte und intensivere geistige Kräfte zur Teilnahme heranzog. Und es barg größere Gefahren. Es appellierte an ein Zeitalter, das seine Bedeutung der Persönlichkeit verdankte. Man könnte glauben, es habe seit den Tagen der Greco, Rubens, Rembrandt und Poussin geschlummert, so gering erscheint der Fortschritt in der Überwindung des Plastischen bis zu dem Jahr-

hundert Manets. Der Rest des 17. und das ganze 18. Jahrhundert werden von emsigen, zuweilen genialen Arbeitern ausgefüllt, die das von jenen Königen der neueren Malerei Eroberte verwalten, verteilen, aufarbeiten. Die Persönlichkeit unterwirft sich in der Malerei nach jenem gewaltigen Ansturm des 17. Jahrhunderts noch einmal dem Stil der Epoche und schmückt als gelehriger Helfer die Fläche innerhalb des vorgeschriebenen Rahmens. Der Klassizismus scheint mit den Resten jener dekorativen Malerei nur zu schnell aufzuräumen und verhält sich zu der Plastizität, als ob es nie ein Problem dieser Art gegeben hätte. Noch Courbet steht mit einem sehr großen Teil seiner Produktion auf dem Boden der alten Auffassung, die der Modellierung keine Grenzen zieht. Wohl entlockte er ihr noch einmal eine seltene Fülle von Reizen und gelangte mit ihrer Hilfe zu einer verblüffenden Wahrscheinlichkeit. Doch werden sich stets alle Einwände gegen Courbet in diesem Punkte sammeln. Der Organismus vieler seiner Werke und bis zum gewissen Grade seines ganzen Oeuvre leidet unter der mangelhaften Konsequenz, mit der er das Plastische auf der einen Seite, das Malerische auf der anderen behandelte, unter dem Kompromiß, den er, so selbständig und unerschrocken er sich gab, zwischen den beiden Tendenzen einging. Hier ist der Punkt, wo Manet einsetzt und von wo aus er den Vorgänger überwindet.

Man nehme zum Beispiel das Gemälde Courbets, in dem er die Modellierung sehr weit getrieben hat, die auch in Deutschland bekannten „Lutteurs“ aus dem Jahre 1853. Der erste Eindruck ist sehr stark. Die beiden Ringer wirken wie Kolosse. Man denkt sofort an Michelangelo. Nur in der Decke der Sixtina glaubt man ein ähnliches Zusammenspiel der Muskeln zum Zwecke einer heroischen Kraftäußerung gesehen zu haben. Ja, die Breite in der Muskulatur der Courbetschen Gestalten scheint den Meister der Sixtina zu schlagen, denn wir suchen bei diesem vergebens die rauschende Tonwelt, die sich zumal in den Kopfpartien der Ringer entfaltet. Hier hat Courbet mit der Plastik das Malerische Riberas kombiniert und der Form des großen Florentiners eine neue hinzugefügt, die diesem verschlossen war, die Michelangelo sogar bekanntlich, soweit sie ihm in den ersten Beispielen der Venezianer seinerzeit bemerkbar wurde, energisch ablehnte. Aber gerade das Hineinragen einer Formenwelt in die andere ent-



52. La bonne pipe (Père Gall), gegen 1864.
0,81 : 1,00 (Duret No. 61).
Sammlung Whitney, New-York.
Photo Durand-Ruel.

hält die Schwäche Courbets, und, sobald es dem Zuschauer bewußt wird, reguliert er die voreilige Unterschätzung des Sixtinischen Zaubers. Gewiß fehlt Michelangelo die farbige Hülle, die einem später Geborenen überliefert ward. Aber er wird darum nicht kleiner. Nicht etwa deshalb, weil wir uns mit der historischen Würdigung begnügen müßten — das hieße einen Gott profanieren — sondern weil er dieser Wirkungen nicht bedurfte. Vertieft man sich in den Vergleich der römischen Deckengemälde mit den „Lutteurs", so findet man, daß die Bereicherung Courbet nicht zu-

statten kommt, sondern ihn hemmt. Michelangelo wäre mit dieser Malerei nicht gigantisch, sondern kraß geworden. Und etwas von dieser unser Schönheitgefühl beunruhigenden Kraßheit steckt in den „Lutteurs". Michelangelo findet den Weg zum Rhythmus über ungeheure Gefilde und ist groß, weil er den Weg behält. Courbets Bild fällt auseinander, und sein System oder vielmehr seine Systemlosigkeit muß in diesem Falle mehr als sonst die Schwäche offenbaren, weil er in der Einzelheit womöglich noch stärker als sonst erscheint. Das Heterogene zwischen Gruppe und Landschaft ist in keinem der vielen Gemälde, die mehr oder weniger denselben Fehler zeigen, so fühlbar wie hier. Gewiß fehlt es nicht an Vermittlungsversuchen. Der große Schatten am Boden, in dem prachtvollen Gemisch von Grün und bräunlichen Tönen, sorgt für die Basis der Gruppe. Die Zeichnung des Waldes variiert den Umriß, das Haus im Hintergrund ist ein wichtiger Ankerpunkt für die Fleischfarbe, und der sanfte blaue Himmel über den nackten Gestalten gibt dem Auge des Betrachters wohltuende Elastizität. Trotzdem läßt der Kompromiß klaffende Lücken. Gewisse Teile des Umrisses, namentlich der Extremitäten, wirken wie aufgekleistert, und diese Wirkung ist kein vorübergehendes Moment, sondern zersetzt den Genuß. Je mehr man in den Geist der Modellierung eindringt, je größere Reize der herrliche Aufbau offenbart, um so peinlicher erscheint die Diskrepanz zwischen dieser Gruppe und dieser Landschaft. Man kann sich dabei nicht mit dem Bewußtsein trösten, daß es sich nur um ein Detail handle; es ist vielmehr die gewalttätige Verbindung verschiedener Organismen, die zu einem grotesken Phänomen, nicht zum Kunstwerk führt. Die Genügsamkeit, die einem Meisterwerk große Schwächen nachsieht, steht hier vor einer sehr harten Probe. Man begreift Delacroix' scharfsinnige Kritik, den „Ringern" fehle die Handlung. Sie erweisen trotz der materiellen Kraftäußerung im entscheidendsten Punkte einen unverbesserlichen Mangel, „l'impuissance dans l'invention". Courbet hat zum Glück eine Unzahl weniger problematischer Werke geschaffen. Wenn dies eine gewählt wird, um sein Verhältnis zu Manet zu skizzieren, geschieht es lediglich, weil es die Momente im schärfsten Relief zeigt, die für das Verhältnis ausschlaggebend sind. Man erkennt daran auch das Relative der Altmeisterlichkeit, von der Courbet soviel



53. Dame à l'éventail (Berthe Morisot), gegen 1872.
0,43 : 0,58 (Duret No. 148).
Collection Moreau, Louvre, Paris.
Photo Druet.

glänzende Proben gab. Sein Ehrgeiz trieb ihn immer, es den Alten gleich- oder womöglich zuvorzutun. Aber er übersah oft die Basis dieser Betätigung und geriet in die Gefahr, Wirkungen zu kombinieren, die sich logisch ausschließen. Nicht nur Michelangelo erreicht er nicht in den „Lutteurs", sondern auch die spanischen Vorbilder, die ihn dabei leiteten, bleiben ihm weit überlegen. Ein Spanier, der ihm zeitlich näher steht, und den er gleich wie Manet verehrte, brachte solche Zirkusszenen zu ganz anderer Wirkung. Der Einwand, daß Goya dabei etwas ganz anderes beabsichtigte, ist nicht stichhaltig. Gerade in der Differenz der Absichten liegt der Unterschied der Potenzen. Man darf das nicht wollen, was Courbet wollte, nicht, weil es ihm mißlang, sondern weil es nicht gelingen konnte.

Neben Bildern Manets wirken die „Lutteurs" auffallend veraltet. Es ist nicht die Verschiedenheit der Weltanschauungen und infolgedessen der Systeme, die es uns z. B. schwermacht, von einem Michelangelo zu einem modernen Gemälde zu blicken. Denn die Qual dieser Umstellung unseres Anfnahmeapparates ist äußerlich und sie wird hundertfach von dem Genuß aufgewogen, den uns jede Begegnung mit bedeutenden Werken bereitet. Es ist im Gegenteil die Einsicht in das Ephemere der Kraftverschwendung Courbets, das Bewußtsein, daß solche Aufbietungen unnütz, in ihrer Art verfehlt sind.

Manet gibt mit dem Strich, mit dem er die Erscheinung begrenzt, gleichzeitig ihren Inhalt und ihre räumliche Bedeutung. Der Strich erfüllt zunächst schon so sicher seine zeichnerische Aufgabe, sitzt so richtig da, wo er hingehört, und schildert außerdem mit solcher Gewalt die Materie, das Fleisch, das Haar, den Stoff, daß wir die Suggestion, die er andeutet, unfehlbar in der gewünschten Richtung ergänzen. Unser Auge vollführt die Modellierung. Es wird gewissermaßen von der Wucht des Flächigen zu einer Ausdeutung der Tiefe getrieben. Manet modelliert den Strich, mit dem andere den Körper modellierten. Eine Tonkunst sondergleichen erglänzt. Manet weiß genau, wie eine Helligkeit vorn, wie sie weiter hinten aussieht, und er braucht nicht mit allmählicher Erhöhung oder Vertiefung des Schattens von vorne nach hinten zu gelangen. Er springt über die Differenzen. In einer der vielen halb im Spiel gemachten Skizzen nach kostümierten

Frauen malt ein heller Strich das Bein, ein Strich von anderer Helligkeit den Arm, die Hand mit dem Fächer, ein Strich mit ein paar Punkten das Gesicht dahinter. Und mit einem Hinwischen wird der andere Arm, der unter dem Schwarz hervorkommt, gemacht. Warum wirkt dies Nichts von Andeutung so stark? Weil das Nötige, das unbedingt Unentbehrliche, fabelhaft getroffen wird. Wenig, sagt sich Manet, so wenig wie möglich, aber das wenige so, daß nicht ein Punkt daran verrückt werden kann! Und auch wo er mehr gibt, wie zum Beispiel im Bildnis Astrucs[1], bleibt es im Verhältnis ein Strich, ein Fleck, ein Wischen. Das betrachten wir mit unserer Phantasie ganz anders, als wir einen modellierten Körper von Courbet betrachten. Unser Auge irrt wie verzweifelt um den Körper herum und weiß nichts damit anzufangen. Bei Manet dringt es in das Innere, wie Wasser in geöffnetes saugendes Erdreich. Das Bildnis Astrucs zerfällt in zwei Teile. Das sieht man auf den ersten Blick. Rechts der Mensch, links das Stilleben mit dem Hintergrund. Also verfehlt. Manet versuchte, zu früh für seine Erfahrung, ein Lichtproblem, dem er erst später gewachsen wurde. Man müßte also das Werk von Rechts wegen auf Grund ähnlicher Arguments ablehnen, die gegen die „Lutteurs" sprechen. Der Schnitzer springt sogar schneller in die Augen als der Mangel Courbets. Und man findet sich damit ab, sagt sich: Sieh da, zwei Bilder in einem; schade, daß man sie nicht teilen kann. Und man freut sich an jedem der beiden. Der Schnitzer kompromittiert nicht die Empfindung.

Wir stellen in der Dichtkunst mit Recht das Gedicht am höchsten, dem mit dem knappsten Ausdruck die vollkommene Darstellung einer unbegrenzten Empfindung gelingt. Wir lesen das halbe Dutzend Strophen so schnell, wie wir ein Bild sehen, haben mit einemmal die Empfindung eines anderen in uns, werden im Handumdrehen verzaubert. Wir sind imstande, alle Prosaschriften Goethes für so ein paar Zeilen seiner Hand herzugeben, weil diese Ökonomie göttlich ist. Kein Wunder, daß uns irgendein Eindruck bleibt, wenn ein Mensch ein Buch in uns hineinredet. Laßt ihn uns in drei Worten überzeugen, dann ist er Genie, weil er nicht der Psychologie, nicht der erschöpfenden ursächlichen Explikation bedarf, weil sein Gedanke unmittelbar

[1] Druet No. 48.

wie ein blitzender Funke auf uns überspringt und den Zündstoff, der uns verborgen war, den er erkannte, mit einemmal entzündet. Zu solcher Dichtung gehören keine poetischen Stoffe. Man bedarf keiner Tragödie und keiner romantischen Begebenheit. Eine Landschaft im Licht oder in der Dämmerung genügt, sogar ein Mensch, der, ohne etwas zu tun, auf einem Stuhl sitzt. So ein Dichter war Manet in seinen besten Jahren. Und dieses dichterische Prinzip ist im Grunde das Treibende seines Verhältnisses zur Modellierung. Modellieren war ihm das lange Buch schreiben; mit dem Strich beleben, das Gedicht. Letzten Endes ist es ganz gleichgültig, ob ihm seine Urbarmachung des Natürlichen, seine verewigende Darstellung mit oder ohne Modellierung gelang. Es erhält Bedeutung, weil wir unsern Genuß nicht von der weit über das Sensuelle hinausgehenden Einsicht in die Genesis des Genusses trennen können, weil sich Wertbegriffe dahinter verbergen, die schlechterdings das Menschliche des Urhebers hervorheben, seine Energie, seine Kühnheit. Die Kühnheit Manets liegt auf einem höheren Feld als Courbets Draufgängerei. Sie nötigt uns, um als gültig erkannt zu werden, zu unvergleichlich tiefer gehenden Auseinandersetzungen mit überlieferten Werten. Man könnte beinahe Courbet ein Gemenge, Manet eine Verbindung künstlerischer Elemente nennen. Hinter Courbets Modellierung steht die Befangenheit des Bauern von Ornans vor der Überlieferung. Es gab Dinge, die er nur als Handwerker machte. Es sind wunderbare Dinge. Aber so glorreich dieses Handwerk ist, so unbegreiflich die Fertigkeit war, mit der er die Alten rekapitulierte, alles das rührt nicht an unsere besten Instinkte. Und wir stellen, ohne zu zaudern, die Werke Courbets, die keine Konkurrenz mit den Alten versuchen und sich doch neben den Alten behaupten, z. B. gewisse Marinen, höher, weil sich in ihnen der Handwerker vor dem Höheren, der Vision des Genius, beugt und ein neuer Geist seine unteilbare Form erfindet. Nur dieser Courbet steht mit Manets edelsten Werken auf einem Niveau. Ob er ihm gleichkommt oder ihm zuweilen sogar überlegen bleibt, ist belanglos, weil nicht zu entscheiden. Wir können immer nur Niveaus feststellen, den Grad künstlerischer Gesittung.

Manet war eigener als Courbet. Ich meine das Wort weniger für originell, mehr für sauber. Er war organisierter und hielt

darauf. Das Persönliche saß bei ihm tiefer. Er war ehrgeizig, und das sprach wohl bei der Ausgestaltung des Persönlichen mit. Aber es war kein gewöhnlicher Ehrgeiz, der zu plumper Eitelkeit verleitet. Das Épater-le-bourgeois, dem Courbet nicht immer widerstand, hat Manet stets ferngelegen. Seiner Auffassung des Persönlichen kam ein sehr positives Verhältnis zu seiner Zeit und seinem Milieu zu Hilfe, und darin darf man wohl die wesentlichste Mitgift der Heimat erblicken; einen Anteil, der alles andere überwiegt. Es erlaubte ihm, das Individuelle in viel humanerer Weise zu verstehen, als wir es heute tun und zu tun genötigt sind; ohne die bedingungslose Gegnerschaft gegen die Masse, ohne Haß, fast ohne Ironie. Manet liebte seine Zeit. Daumier hatte gesagt, man müsse zu seiner Zeit gehören — il faut être de son temps. Das hielt ihn nicht ab, das Epos von Don Quichotte zu malen und die Epoche eines Louis Philippe mit michelangelesken Strichen zu persiflieren. Manet sagte: „L'art doit être l'écriture de la vie.“ Er nahm die Forderung Daumiers wörtlicher und setzte sich damit vielen Gefahren aus, die der hohen Subjektivität eines Daumier nie zu nahe kamen, aber blieb innerhalb seiner viel kleineren Bahn positiver. Auch Daumier hatte in den pathetischen Gesten seiner Spießer, in den dicken Wänsten seiner Deputierten und den aufgerissenen Mäulern seiner Advokaten seine Zeit geliebt, so wie Michelangelo die Teufel liebte, weil sie ihm Bewegungen schenkten. Manet blieb enger beteiligt, zuweilen enger, als seiner Muse vorteilhaft war. Dafür gab er uns ein ganz unzweideutiges Zeugnis unserer Schönheit. Er war der stärkste Apostel gegen die Klagen der ewig Gestrigen, die den Formen der Gegenwart die der Vergangenheit gegenüberstellen, auch wenn diese den Inhalt unserer Zeit nicht mehr aufzunehmen vermögen. Er kannte die notwendigen Modifikationen jenes nur zu allgemeinen Schönheitsideals, über das Delacroix gespottet hatte, und trat mit schlichter Sachlichkeit für sie ein. Wohl, meinte er, sind wir heute Lebenden häßlich, wenn wir uns mit den in früheren Jahrhunderten Lebenden, von denen wir im Grunde nur durch Bilder wissen, vergleichen; häßlich zumal dann, wenn wir das tun, was unserer Zeit charakteristischste Beschäftigung ist: arbeiten. Häßlich sind unsere Helden, ein Balzac, ein Darwin, ein Ibsen, ein Mommsen. Neben der Heroengestalt Alexanders,



54. Entwurf für die Radierung „Le Rêve du Marin“ (Moreau-Nélaton No. 42 u. 67), gegen 1860. (?)
0,12 : 0,18. Blei und Tusche.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

neben Alcibiades kommt man leicht in Versuchung, in den von Narben des Denkens zerrissenen Gestalten unserer Helden wahre Monstren zu sehen. Doch denkt kein Vernünftiger an Alexander oder an Alcibiades, wenn er den kleinen verhutzelten Mommsen, den Eisbärkopf Ibsens, die groteske Schlafrockfigur Balzacs vor sich sieht; denkt so wenig daran, daß man aller Überlieferung zum Trotz nicht weit davon entfernt ist, die Balzac, Ibsen und Mommsen hinreißend schön zu finden. Und das nicht etwa aus kindischer Pietät, die dem Sichtbaren dieser großen Geister schmeicheln möchte. Wir würden solche Köpfe, die so augenscheinlich den Charakter auf der Stirn tragen, schön finden, auch wenn wir nicht wüßten, welche Gedanken ihnen entsprungen sind. Weil wir mit solchen Gesichtern bereits Vorstellungen zu verbinden gewohnt sind, Vorstellungen kaum weniger zwingender Art als die, denen wir bei den Linien antiker Statuen folgen.

Wir alle sind häßlich, wenn wir eilenden Schrittes zwischen Tramwagen und Autos über die schlüpfrige Straße voltigieren, immer in Eile und Hast und vor Hast nicht bemerkend, wieweit uns der Zylinder in den Nacken gerutscht ist. Doch tragen wir alle, auch die Häßlichsten unter uns, ein Stückchen Schönheit zu dem Leben des Straßenbildes bei. Gewiß würde uns der Ratsherr der alten Zeit, der stets gemessenen Schrittes wandelte, oder der Kardinal des päpstlichen Roms, der den Talar zu tragen verstand, oder der Ritter auf hohem Roß, der zum Turnier ritt, höchst sonderbar und häßlich finden. Doch darf nicht vergessen werden, daß diese Ritter, Kardinäle und Ratsherren unmöglich mehr über uns abstimmen können. Tut aber der Unzufriedene unserer Zeit nicht so, als ob die stolzen Herrn von dazumal auch heute noch da wären? Mancher, dem der Zylinder in den Nacken gerutscht ist, schleppt die Empfindungen des Kardinals, des Ritters und Ratsherrn mit sich herum, und anstatt in solchen Empfindungen einen Widerspruch zu seiner Tätigkeit und ganzen Existenz zu sehen, an dem er nur allein schuld ist, bildet er sich ein, alle anderen hätten unrecht und die ganze Zeit sei eine Schande. Er ärgert sich über das unvermeidliche Drängen und Stoßen auf der Straße, weil er still steht, während die anderen laufen, statt einmal von ferne zuzuschauen, wie wunderbar das Licht auf all dem Durcheinander spielt.

Wir haben nicht mehr die gelockten Blondköpfe des Quattrocento. Gott sei Dank! Denn bei aller Bewunderung dieser reizenden Knaben: man sollte nur einmal einem von ihnen unsere Lasten auf die lieblich gerundeten Schultern legen, die Locken würden ihm zu Berge stehen. Wir schreiben nicht mehr Oden und Idyllen wie die Gesalbten einer anderen Zeit, wir korrespondieren nicht mehr in den geistvollen Wendungen der Schöndenker vor hundert Jahren und haben nur noch ungemein gedrängte Memoiren. Der einzelne Ausdruck eines Dostojewski, eines Strindberg, eines Octave Mirbeau, eines Hauptmann erinnert an die Einzelgeste des Gehasteten, dem der Zylinder in den Nacken gerutscht ist, und klingt dem Ohre, das an Klänge Corneilles gewohnt ist, nicht lieblich. Doch haben wir in diesen Häßlichen die Literatur unserer Zeit, wenn wir überhaupt eine haben.

Auf dieses Recht der Gegenwart berief sich Manet, als er

sagte: „Alles, was den Geist des Zeitgenössischen und der Menschheit zeigt, hat Wert. Alles, was ihn nicht zeigt, ist Null.[1]"

Ein sehr schönes Wort, von einem Enthusiasmus gesprochen, der fest auf die schöpferische Kraft der Gegenwart baute, von einem Heimatsgefühl durchdrungen, das zumal damals in einer Zeit, deren künstlerische Instinkte sich fast ausschließlich rückwärts wandten, in einem Lande, das zwischen zwei Regimen, zwei Weltanschauungen, zwischen Freiheit und Unfreiheit hin und her schwankte, nur von wenigen Optimisten dem zerrissenen Jahrhundert entgegengebracht wurde. Was gab die Zeit, wenn man sich an das Sichtbare hält, ihrer Malerei bis dahin anderes als allenfalls Bildnisse! Ihre spezifische Formenwelt war so mißachtet wie in der klassizistischen Epoche die Landschaft.

Sicher auch ein gefährliches Wort. Es hatte Winkel für tausend Mißverständnisse, und wir sehen heute die Irrtümer, die in seinem Namen begangen werden, so deutlich, daß uns seine Wahrheit, wenn sie uns überhaupt etwas sagt, eher verstimmt. Es gilt von dem Satze, was von dem anderen über Courbets Schwarz, und was von allen solchen Sätzen gilt. Hinter den Worten der Künstler steht ihre Kunst.

Eins der frühesten Bilder, mit denen Manet dieses Programm im denkbar wörtlichsten Sinne realisierte, war die „Musique aux Tuileries"[2]. Die sommerlich gekleidete Menge wogt unter den Bäumen. Es ist die erste Massenschilderung, wo die Menschen zu Farben werden, zu den kräftigen Grün, Gelb, Blau und Grau zwischen Schwarz und Weiß. Die Farbe wurde nicht dazu getan, um dieses oder jenes zu verdeutlichen, sie wurde gleichzeitig mit dem summenden Getümmel geschaffen, ist das Summen, ist das Getümmel. Sie schwimmt zwischen den starken Strichen, nicht als Füllsel gezeichneter Konturen, vielmehr wie starke harzduftende Luft zwischen schattigen Bäumen. Die Menschen, die Gesichter mit den Zylinderhüten sind eine Vegetation der funkelnden Fläche. Die puppigen Kinder, die Frauen, zumal die beiden zur Linken

---

[1] Revue blanche vom 15. April 1897.

[2] Duret (No. 16) rechnet es zu denen von 1858—60. Es ist unten rechts 1862 datiert. Etwas früher dürfte die reizende, in der Reproduktion wenig wirksame Skizze von Kindern im Tuileriegarten sein, vielleicht eine erst unbenutzt gebliebene Idee. Hier abgebildet.

in den gelben dominohaften Mänteln und blauen Kapottehüten, Schwestern der fragileren Gestalten eines Guys, sind die kostbaren, phantastisch blühenden Blumen. Es ist eine Dekoration aus unzähligen Köpfen, aus Bäumen und Gartenstühlen, aus Beinkleidern und Pluderröcken.

Diese Auffassung kennen wir. Sie ist uns seit Manet geläufig geworden, war schon vorher, seit Constable sein „Jubilee" und sein „Waterloo Bridge" gemalt hatte, nicht unbekannt. Ihre Anfänge gehen auf die größten Meister alter Zeiten zurück. Manet hat mit der „Musique aux Tuileries" und mit vielen Bildern ähnlicher Art, die das in dem Frühwerk Begonnene fortsetzen, das Seine zur Ausbildung dieser Auffassung beigetragen. Heute sind wir an verwegenere Dinge gewohnt. Der Mensch in der Natur, früher eine Respektsperson, die der Primitive mit liebevoller Genauigkeit darstellte, ist unter der freien Herrschaft des Subjektiven zu einem seltsamen Gebilde geworden, dem ähnlich, das Hamlet mit einem Kamel und einem Wiesel und einem Walfisch verglich.

Weniger gewohnt, längst entfremdet ist das, was neben dem Subjektivismus in dem Bilde steckt. Es scheint allem Manethaften zu widersprechen. Dieser Revolutionär, auf den wir den Beginn der stärksten Umwälzung der Malerei seit Rubens und Rembrandt zurückführen, der Erwecker einer neuen Kunst, die alles, was geht und steht, in zuckende Materie verwandelt, gab in dem Bilde ein getreues Konterfei seiner Zeit. Die Farben verwandeln sich in Menschen, und zwar in höchst bestimmte Individuen. In dem Gewoge von Licht und Farbe zeigt man mit dem Finger die Leute, die damals bei Tortoni verkehrten. Da ist Baudelaire und Théophile Gautier, da Aurélien Scholl, da ist das breite Gesicht Astrucs, daneben Lepic, daneben Manet selbst, bescheiden zur Seite, wie sich die alten Maler, wenn sie solche Gruppen malten, — damals wurden Heilige daraus — darstellten. Die eine der phantastischen Blumen im Vordergrund ist Mme Offenbach. Auf der Rechten vor dem Baum sitzt der Komponist der „Vie parisienne" mit der unverkennbaren krummen Nase. Man kann ein Dutzend bekannter Köpfe herausfinden und ist sicher, hinten, weiter im Gewühl, gibt es noch viele andere. Hier begegnet sich das ganze geistige und elegante Paris des Zweiten Kaiserreichs.



55. Umrißzeichnung zur Musique aux Tuileries.

1. Edouard Manet. 2. Baron Lepic. 3. Zacharie Astruc. 4. Aurélien Scholl. 5. Bakri. 6. Fantin Latour. 7. Baudelaire. 8. Théophile Gautier. 9. Baron Taylor. 10. Chaplin. 11. Offenbach. 12. Bruder Manets. 13. Mme Stevens. 14. Mme Offenbach.



56. La Musique aux Tuileries, 1862.
1,18 : 0,76 (Duret No. 16).
Municipal Gallery of Modern Art, Dublin.
Photo Durand-Ruel.

Ein sonderbarer, fast rührender Eindruck! Diese Menschen sind nicht Farbenflecken. Sie schienen dem Maler zu schade dafür. Sie sind in ihrer Art das, was auf manchen Bildern von Menzel die Figuren sind, die leider nicht zu Farbe werden. Beinahe möchte man an unseren vortrefflichen Franz Krüger denken, der es sich nicht nehmen ließ, bei seinen Massenaufzügen in Riesenformat und in einer ins kleinste gehenden Detaillierung seine Bekannten nebst Frauen und Kindern, den Kreis, der sich damals das geistige Berlin nennen durfte, zu zeichnen und in Farbe zu setzen. Jenseits der Formen des Ausdrucks, jenseits von dem weitgehenden Unterschied zwischen dem Berlin Krügers und dem Paris Manets meldet sich eine leise Welle des Gefühls, die von dem einen zu dem anderen geht. Schließlich ist es vielleicht im Grunde ganz gleich, ob der eine die ihm vertraute Menge zeichnete, so wie er es verstand, der andere sie malte, so wie es ihm gegeben war; wichtiger, daß in dem einen wie dem anderen Fall der Künstler, der Individuelle, der Subjektive zu der Menge ging, daß es innerhalb seiner natürlichen Möglichkeiten lag, sie darzustellen; wohl von oben, mehr oder weniger von oben, so weit von oben, daß die Teile nicht das Ganze sprengten; vielleicht mit Laune und einem stillen Lächeln; ohne Zorn und Hohn und ohne ausschließlich ein Malobjekt in ihr zu sehen; sie so darzustellen, daß er, der Individuelle, der Subjektive, der Künstler, Stück von ihr, sie Stück seiner selbst wurde. Das hat es in Frankreich und anderswo vor Manet gegeben, nie wieder seitdem. Wohl hat man seitdem noch oft die Menge gemalt und malt sie noch alle Tage. Sie ist ein Modell geworden wie früher der alte unglückliche Mann mit dem großen Bart und das liebreizende nackte Mädchen. Die Kleinen, die sich näher mit ihr abgeben, haben sich ihr verkauft. Die Großen haben darüber weggesehen von ihrem berechtigten Standpunkt. Renoir hat sie auf eine ähnliche und noch reichere Art beim Tanz geschildert. Und selbst Renoir, der einzige, von dem man vielleicht ein verwandtes Gefühl erwarten könnte, hat etwas ganz anderes gesucht und erreicht; nicht die Menge, zu der er gleich natürlich und notwendig gehört wie Manet zu der seinen.

Manet liebte seine Zeit und lebte mit allen Sinnen und Nerven in ihr. Nicht nur als Maler. Er hatte gar nichts von



57. Kinder im Tuileriengarten, gegen 1861.
0,46 : 0,38 (Duret No. 17).
Sammlung MaComber, Boston.
Photo Durand-Ruel.

dem Maler-Bohémien mit den weiten Hosen und der wallenden Krawatte und der Abneigung gegen reine Wäsche. Es gab Leute, die ihn für einen Dilettanten hielten, und jahrelang war sein Atelier ein Salon „orné de glaces". Er schwärmte für Paris, für des Parisers Art, das Leben zu nehmen, für Pariser Eleganz, Pariser Leichtsinn. Er malte Pariser Frauen in Pariser Hüten, und er hat sogar Hüte ohne Gesichter gemalt; köstliche, lose Dinge[1]. Er hätte Hüte erfunden. Bei Blanche hängt ein Frauenbildnis, das

[1] Die beiden Aquarelle, wahre Wunder an Grazie, im Besitz des Dr. Robin, Paris, jedes 0,11 : 0,19. Das eine stellt drei Frauenköpfe mit Hüten dar, in rosa und grauen Tönen. Das andere zwei Hüte, in Mauve, Rosa und zartem Grün. Beide sind in der deutschen Ausgabe des Duret S. 49 und 235, leider einfarbig, abgebildet.

Liebhaber der Mode des Zweiten Kaiserreichs begeistern könnte[1]; die Dame mit den gelben Handschuhen, in der Mantille der Zeit, unter deren schwarzen Spitzen die helle seidene Krinoline vorkommt. Ein Modebild, mit einer englischen Landschaft als Hintergrund, wie sie kein Romney unverfrorener gemalt hat. Es unterscheidet sich von den Modebildern Englands nur dadurch, daß ein Mensch unter den Kleidern steckt, der auch nach Abzug der Mode übrigbleibt.

Diese in allen Bildern Manets wirkende Beziehung zu Ort und Zeit, der Anteil der Heimat, ist im Grunde das, was ihm eine ganz gesonderte Stellung unter den Künstlern gibt, die wir zu seinem Kreise zu rechnen gewohnt sind, ja, was ihn wie ein Grenzstein nicht nur zwischen zwei Generationen, sondern fast zwei Weltanschauungen, zwei Kunstarten erscheinen läßt. Und man muß es wohl bedenken, um dem Menschen Manet gerecht zu werden. Jeder historische Standpunkt, mit dem künstlerische Wertungen versucht werden, flößt uns heute Mißtrauen ein. Mit Recht, und dergleichen soll hier nicht versucht werden. Ich will im Gegenteil gerade auf die Stelle hinweisen, von der aus Manet zu den historischen, meinetwegen vergangenen Größen gerechnet werden kann. Doch hat der Historiker mancherlei Anlaß, darüber nachzudenken, was diese Entscheidung nicht nur für Manet, auch für uns, die anderen, die heute lebenden und nach uns kommenden bedeutet. Dieser historische Standpunkt stützt sich auf die denkbar folgenreichste Historie in der Entwicklung des Verhältnisses der Kunst zu der Welt.

Die Revolutionen gehen heute geschwind. Auf der Ausstellung bei Martinet auf dem Boulevard des Italiens im Frühjahr 1863 drohte ein wild gewordener Amateur, die „Musique aux Tuileries“ zu vernichten, weil es ihm nicht gelang, die Farbenflecke zu identifizieren, und er deshalb das Bild für einen Hohn auf die Menschheit nahm. Eine Frage der allgemeinen Entwicklung des Auges? Nicht allein. Der Mann hat sicher auch Rembrandt und

[1] Duret No. 20 als „Jeune Dame en 1860“. Das Datum ist sicher zu früh angenommen. Das Bild dürfte kaum vor 1864 gemalt sein. Manet hat es unten abgeschnitten. Es stellte ursprünglich die ganze Figur dar.

In das Jahr 1861 dürfte eher das Knabenbildnis „Le petit Lange“ gehören, das im Duret fehlt.



58. Le petit Lange, gegen 1861.
0,72 : 1,16.
Moderne Galerie Thannhauser, München.
Photo Druet.

Hals, die er zu schätzen vorgab, mit verhehltem Mißtrauen angesehen und hätte Greco noch viel wütender gesteinigt. Nur, daß er nicht ohne Qual oder, was uns rätselhaft erscheint, überhaupt nicht die Leute in den Flecken erkannte, könnte eine Frage des Auges sein, das seitdem noch viel weniger präzise Flecke auszudeuten gelernt hat. Und das ist nicht das Entscheidende. Daß er nicht den Ersatz für diese relative Undeutlichkeit bemerkte, nicht den wundervoll reichen neuen Begriff der bewegten bunten Menge genoß, war Mangel an Empfindung, war der Trugschluß des überlebten Ratsherrn, Kardinals und Ritters. Er verstand nicht die allernatürlichste, allergültigste Entwicklung der Dinge.

Auf diesen eingestandenen Anachronismus stützt sich heute der Aberwitz von Legionen. „Die Revolutionäre von gestern sind die Klassiker von heute." Das gefährliche Wort, mit dem sich auch der Unfug trösten kann, erleichtert die Verwechslung des Klassischen mit dem Historischen. Alle Revolutionäre, auch die, die stürzen, um zu stürzen, werden einmal historisch. Das geht von selbst, sobald ein Müßiger da ist, der sich das Histörchen merkt. In denen, die man so nannte, weil sie Neues brachten, wird man bei näherem Hinsehen immer ein Altes erkennen, das sich organisch zu neuen Zielen hinbewegt.

Manet fand in Italien und Spanien seine Stützen und wiederholte mit seinem Werk die merkwürdige Ökonomie der ganzen französischen Kunst, in der stets alles Wertvolle anderer Kulturen zur Bereicherung der eigenen beitrug. Auch dieser weise Eklektizismus wurde für das Revolutionäre genommen, so wie man dreißig Jahre später die deutschen Versuche, Anschluß an Frankreich zu gewinnen, als empörerische Umtriebe zu brandmarken suchte. Freilich lag Manets Eklektizismus nicht bloß. Man kann ihn hier so wenig greifen wie in Delacroix oder Corot, oder in Watteau und Chardin, in Poussin und Claude Lorrain, in Fouquet. Manet fand die beste Stütze in dem Heimatsgefühl, so wenig freundlich sich die gerade herrschenden Mächte der Heimat zu ihm verhielten. Und er hatte etwas zu stützen, zu bereichern, zu vervollkommnen: ein Empfinden, das nur der Erlebnisse bedurfte, um zu Werken zu werden.

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE

In jedem Meister des Impressionismus scheinen zwei Tendenzen wirksam. Die eine drängt auf Kondensation des Mittels und ist nur darauf bedacht, die persönliche Gabe zur größten Verfeinerung zu bringen. Sie folgt dabei strenger Gesetzmäßigkeit, kennt nur die Konsequenz der Entwicklung, nicht die Rücksicht auf das wandelbare Aufnahmevermögen des Betrachters und zwingt diesen, entweder dem künstlerischen Organismus zu folgen oder auf jede Teilnahme zu verzichten. Da alle diese Meister von der Natur ausgehen, die für den Betrachter das einzige Lexikon ist, um die Empfindungen der Künstler zu deuten, und da die Natur immer das Objekt bleibt, auf das sich alle Anstrengungen der Künstler richten, kann schließlich ein äußerst subjektivierter Begriff der Natur entstehen, der nur noch für den Schöpfer allein sicheren Wert behält, gleich einer in sich vollkommen organischen Geheimschrift, die der Schreiber allein entziffert. Dieser subjektiven, naturalistischen, analysierenden Tendenz steht eine andere gegenüber, die aufbauend, erhaltend wirkt und die Zugänglichkeit des Kunstwerks im Auge behält. Sie widersteht der Konsequenz jenes artistischen Egoismus, sucht zu sammeln, was jener analysierend zerreibt, und beruft sich auf die Überlieferung.

Die Doktrin des Impressionismus ist nicht festzustellen. Impressionismus ist ein Name, der nach einer Version zuerst auf ein Bild Monets angewendet wurde, nach einer anderen, die begründeter erscheint, auf Manet zurückgeht, der schon in jungen Jahren das Wort gebraucht haben soll. Der auf der Hand liegende Sinn des Wortes identifiziert sich mit der analytischen Tendenz, die sich zumal auf die Ausbildung des Farbigen richtet. Der Werdegang Monets und der ihm enger zugehörenden Gruppe bestätigt diese Annahme. Daß die großen Meister der Generation von 1860, die mit Recht oder Unrecht Impressionisten genannt werden, nicht in dieser Tendenz aufgehen, steht fest. Weder Manet noch Renoir,

noch Cézanne erschöpfen sich mit einem gemeinschaftlichen Farbenproblem, am wenigsten Degas. In jedem von ihnen erkennt man die aus dem Reichtum der Persönlichkeit fließenden Hemmnisse, die sich einer alles Sichtbare in Farben auflösenden Kunst widersetzen. Was sie zu sagen haben, ist zu vielseitig, um sich in irgendeine, auch noch so logische physiologische Doktrin einfangen zu lassen, und vor allem zu positiv, um in eine, letzten Endes auflösende, Tendenz aufzugehen. Sie setzen sich mit dem Impressionismus auseinander. Keiner bleibt unberührt. Sie haben Vorteile und Nachteile von ihm, benutzen ihn als ein Mittel, ihre Persönlichkeit zu organisieren, als ein Mittel von vielen. Es gibt Phasen, wo die Tendenz des Farbigen überwiegt, am deutlichsten bei Renoir, in dessen Oeuvre die Absicht des Koloristen zuweilen alles andere zurückdrängt. Aber dann kommt wie eine mächtige Welle der Enthusiasmus des Menschen zurück, der nicht aufgeben will, Glied einer Vielheit, Kind seines Volkes, Jünger seiner Meister zu bleiben, der gehört und verstanden werden will und nicht erlaubt, daß die Macht seines Ausdrucks in einem seine Gabe mechanisierenden System vergehe. Und man erkennt dann, daß die Periode einer mehr auf Ausbildung des Farbigen gerichteten Anstrengung nur dazu gedient hat, den Ausdruck des Menschen gültiger zu machen.

Jeder Künstler rechnet mit zwei Naturen. Die eine ist draußen und uns allen gemein. Sie zieht ihn, verlockt ihn. Er möchte sich ihr vereinen, ganz aufgehen in sie ohne Rest. Die andere ist in ihm, ist seine Natur, seine Art, sein Temperament, sein Spieltrieb, das, was früher da war, das schon im Kinde existierte, und für das die allgemeine Natur nur Spielzeug ist und bleiben muß. Darüber herrscht der Intellekt des Menschen, der für den Ausgleich sorgt, den Trieb nicht ungenützt läßt, ihm immer größere Massen zur Nahrung gibt, aber darauf achtet, daß er nicht unter der Last des Objekts unterliege, sondern weiterspiele.

Wir haben im vorigen Kapitel angedeutet, wo Manets Teilnahme an dem technischen Problem einsetzt, in der Überwindung des Plastischen zugunsten einheitlicher Gestaltung. Daher mußten von vornherein Farbe und Ton eine viel entscheidendere Bedeutung erlangen, um die Modellierung nach zeichnerischen Methoden zu ersetzen. Das öffnete eine weite Bahn, in der sich seitdem



59. La pêche, 1862.
1,22 : 0,77 (Duret No. 33).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

mancher verloren hat. Und wir haben gleichzeitig die Stützen angedeutet, die Manet mit der Überlieferung in weiterem und engerem Sinne verbanden. Es gibt in seinem Werke Perioden, in denen diese Stützen zu verschwinden scheinen und sich der Künstler der Natur ungehemmt hingibt; wo nichts als seine Lust, das farbige Abbild der Erscheinung zu geben, ihn leitet. Sie liegen in späterer Zeit. Seine Jugend ist voll von Bildern, in denen sich das Spiel des verkappten Romantikers vollkommen mit dem Naturalismus des Eroberers ausgleicht. Er hat an das Ende dieser ersten Zeit zwei Werke gesetzt, die besonders merkwürdige Grade des gesuchten Ausgleichs darstellen. Sie stammen beide aus dem Jahre 1863. Das erste ist das „Déjeuner sur l'herbe".

Man kennt das Schicksal des Bildes. Es war eines der Sammelpunkte des Salon des Refusés. Wilde Szenen fanden vor ihm statt. Man redete von Sadismus, von Bordellmalerei, weil da eine nackte Frau neben angezogenen Männern am Boden saß; bedauerte, daß man den Maler nicht einsperren konnte, wenn nicht ins Gefängnis, so wenigstens ins Irrenhaus. Nie war vorher so über ein Bild und über seinen Künstler in Paris geredet worden; weder über Courbet, noch vorher über Delacroix, die auch beide allerlei zu hören bekommen hatten und auch jetzt noch zu hören bekamen. Man hatte sie mit Hohn und Spott behandelt, Witze über sie gemacht. Gegen Manet wendete sich die Wut.

Man begreift die Erbitterung auch heute noch. Vielleicht nicht die Formen der Anklagen und die Argumente, auf die sie sich stützten, aber den Grad des Gefühls, das sich in ihnen Luft machte. Jedesmal, wenn ich im Pavillon Marsan vor das Bild trete, denke ich daran, erhalte, obwohl an allerlei Dinge gewohnt und mit der Wirkung des Bildes seit vielen Jahren vertraut, eine Art Rückschlag und sage mir: Wie muß das Bild damals gewirkt haben!

Man kommt durch das Musée des Arts décoratifs zu dem Gemälde, geht an kostbaren Teppichen und Gobelins in milden Farben, an schönen Möbeln, an mancher edlen französischen Plastik vorbei. Überall, selbst in den primitiven Heiligengestalten, steckt etwas Schmiegsames. Auf der Treppe zu den Sälen steht eine Sammlung japanischer Lacke. Man begreift, diese Dinge mußten einmal, so exotisch sie sein mögen, von dem Pariser Geschmack, der die Boule und Riesener erfand, aufgesogen werden. Alles Kostbare,

das Hand und Auge schmeichelt, mußte einmal über kurz oder lang hier Aufnahme finden, gehört hierher, war, könnte man sagen, für dieses Zentrum des Luxus und der Eleganz geschaffen. In den Sälen der Sammlung Moreau hängen außerdem die näheren Vorgänger und Zeitgenossen des Malers des Déjeuner sur l'herbe, Corot zumal und Delacroix; kleine, aber mit feinstem Sinne gewählte Perlen, das schönste Stilleben Delacroix', die Variante der Eroberung Konstantinopels, die beiden köstlichen Tournierreiter; von Corot bezaubernde italienische Landschaften. Der Sinn des Kunstfreundes wird vor diesen Liebhaberwerten sublimster Art zum Schmetterling, der von Blüte zu Blüte hüpft, sich dem Schönen auf Hauchnähe nähert und gleichzeitig sieht und trinkt. Man fühlt nirgends so wie hier in diesem zeitgenössischen Kreis um Manet das absolut Fremde, das stolz Abwehrende, die Größe seines Werkes. Es gebietet: Komm nicht zu nahe, bleib von weitem stehen! — Ein Bann hält uns wie vor jener Pieta eines französischen Primitiven im Louvre; auch so ein Bild, das in die Süße gewohnter Wallungen plötzlich eine wie Beize wirkende Herbheit gießt.

Die Größe des Formats wirkt in dem kleinen Saale doppelt, aber ist nicht das Entscheidende des gebieterischen Eindrucks. Das Bild muß groß sein, ist nicht im Kleinen denkbar, noch weniger denkbar als die Rubens des Medici-Zyklus oder die Veronese des Salon Carré; so wenig wie jene Pieta des Primitiven. Was uns zurückhält, was damals die an andere Gerichte Gewöhnten zur Wut peitschte, ist die kühle Geste des Bildes.

Man hat bis zum Überdruß, um Manet zu entschuldigen, wiederholt, auch auf dem Konzert des Giorgione befinde sich eine nackte Frau zwischen bekleideten Männern, Manet habe das Bild kopiert, sei dadurch zu dem bedenklichen Einfall veranlaßt worden usw. Man braucht nicht so weit zu schweifen. Die französische Kunst des 18. Jahrhunderts hat hundert Beispiele für dieselbe Untat, und es wäre wohl nicht schwer, auch im 19. Jahrhundert, sogar in offiziellen Salonbildern, ähnliche Situationen zu finden. Nicht daran stieß man sich. Im Gegenteil. Hätte das „Déjeuner“ dem bekannten Genre salonmäßiger Erotik angehört, das der Kenner mit dem bewußten Augenzwinkern betrachtet, wäre die Popularität des Bildes gesichert gewesen. Es war zu wenig



60. Raffael: Paris Urteil.
Stich von Marc Anton.



61. Le déjeuner sur l'herbe, 1863.
2,70 : 2,14 (Duret No. 43).
Collection Moreau, Louvre, Paris.
Photo Druet.

„gewagt", zu wenig witzig, ging nicht auf die mit dem bewußten Augenzwinkern reagierenden Organe. Das war sein Fehler. Man besaß überhaupt keine Organe für das Bild. Es hat in seinem eigentlichen Wesen mit dem Giorgione nichts oder so gut wie nichts gemein. Giorgiones Werk ist eine wunderbare Idylle, ebensosehr die Äußerung eines genialen Menschen wie eines ganzen Volkes, das Resultat eines durchaus harmonischen Zusammenklangs des Künstlers mit seiner Epoche. Auch das Déjeuner sur l'herbe ist für uns heute Idylle, aber die Stille, die es uns in die Seele gießt, enthält auch heute noch Impulse des Dramas, und diese wirkten im Jahre 1863 wie Hiebe. Im Rahmen des Giorgionesken hätte Manet alles riskieren dürfen. In dem braunen Galerieton waren wahre Orgien, bekleidet oder nicht, erlaubt. Was die Leute in den Harnisch brachte, war der scheinbare Hohn auf die gewohnte Idylle, seine Neuheit, eine neue Nacktheit, auf die auch Courbets „Baigneuses" das Publikum nicht vorbereitet hatten. Dies Nackte fügte sich nicht in die Vorstellung des Historienbildes, auf die das Format hinwies, und war zu wenig hübsch im Sinne des Pariser Camelotte-Geschmacks, um in ein minderes Genre zu passen. Man konnte sich nichts dabei denken. Es war zu streng, zu arm an Beziehungen zu den Gefühlen des Betrachters, zu sachlich. So war das ganze Bild, diese wie selbstverständlich vor das Publikum gesetzte Gruppe, die gleichgültig, mit einem leisen Zug von Verachtung über den Betrachter hinwegblickt.

In dieser kalten Sachlichkeit lebt ein gewaltiger Rhythmus. So proklamierte eine neue Generation, die entschlossen mit allen Phrasen brach, den Ernst der Situation ihrer politischen, moralischen und künstlerischen Überzeugungen klar erkannte und männlich zu einer neuen Synthese schritt. Das gab diesen Gestalten, den Männern, die nicht den unverfälschten französischen Typus verleugneten — der eine zur Rechten war der Bruder Manets, Gustave, der andere Fernand Leenhoff, ein Bruder seiner Gattin — dem Mädchen, derselben Victoire Meurend, die schon für mehrere Bilder gedient hatte, das Neue, das auf die Pariser wie eine fremde Welt wirkte. Das unerschütterliche Vertrauen dieses Menschen, der vor die Menge trat, auf sich selbst und die Zukunft brachte ein Pathos hervor, als wären diese Männer in Hosen und Jacketts mythologische Helden, und die Nackte eine Göttin. Der Wald mit dem



62. Aquarell nach dem Déjeuner sur l'herbe, 1863.
0,41 : 0,35.
Sammlung Bruno Cassirer, Berlin.
Photo Druet.

flutenden Grün, mit den stillen Wasserfällen, die an Poussins Szenen erinnern, dehnt sich weit über den Paysage intime der treuen Fontainebleauer, an die man gewohnt war, hinaus zu einer würdigen Dekoration für die Handlung. Das Bild wächst zum Monumente.

Die Landschaft entstand nach einer flüchtigen Studie aus der Nähe von Paris. Ihre Art ist eine Fortsetzung der Baumgruppen um die „Nymphe surprise" und der „Pêche"[1], aus 1861 62.

[1] Duret No. 33. Eine Skizze mit ähnlichem Vorwurf (Duret No. 34) ist in deutschem Besitz. Eine Studie mit Bäumen, die Manet unmittelbar für das „Déjeuner sur l'herbe" gedient haben könnte, war unter No. 68 auf der Vente Manet. Siehe den Nachtrag.

Diese „Pêche" ist vermutlich die erste Landschaft Manets. Auf einem Kahn in der Mitte des Bildes sind junge Leute beim Fischen. Man sieht nicht die Grenzen des Sees, trotzdem alle Ufer sichtbar sind. Die wässerige Atmosphäre umhüllt die Übergänge von Wasser zu Land und läßt die Dinge wie verzaubert erscheinen. Die Phantastik der Szene wird noch durch die beiden Gestalten im Vordergrund in Rubenskostümen — der Maler und seine Gattin — vermehrt. Man glaubt, einen Gobelin vor sich zu haben, und dringt immer weiter in die luftige Tiefe. Etwas von dieser Romantik steckt auch in der Landschaft des Dejeuner sur l'herbe und es entfernt jeden Gedanken an die Wirklichkeit, der sie entnommen wurde, obwohl die Bäume an Körperlichem gewonnen haben. Es gehört zu dem Bilde, daß der dekorative Charakter des Landschaftlichen gewahrt bleibt. Man möchte durch kein Detail von der Hauptsache weggezogen werden. Schon das winzige Rotkehlchen, das oben in den Zweigen fliegt, ist, wenn man es bemerkt, zuviel. Auch die starke Vitalität des Landschaftlichen, die dem späteren Manet gelang, wäre zuviel. Sie hätte nicht zu der erhabenen Stille gepaßt und würde das Klassische entzaubern, das sich unter dieser Aussprache verbirgt.

Die Gruppe ist in mehr als einer Hinsicht klassisch. Ein Reiz dieses männlichen Manifestes, mit dem Manet, wie man glaubte, alle Bande mit der Vergangenheit zerriß, wird dem losen Zusammenhang mit der „Nymphe surprise" verdankt. Zu dem phantastischen Eindruck der leuchtenden Nacktheit neben den dunklen Männern trägt der heimliche Rest des Barocks bei, das Manet aus Bildern Tintorettos geschöpft hatte. Doch hat die Kunst Italiens, und zwar die klassischste ihrer Meister, noch einen viel begründeteren Anteil an dem revolutionären Bild. Wie Gustav Pauli nachgewiesen hat, geht die ganze Komposition der drei Gestalten auf eine Gruppe von Flußgöttern zurück, die sich in einem Winkel des bekannten Paris-Urteils von Marc Anton nach Raffael findet[1]. „Er nahm", schreibt Pauli, „die beiden Götter, zog ihnen Röcke und Hosen an, versah sie mit Taschenuhren, setzte dem einen ein Barett auf den Kopf und gab ihm statt des Schilfstengels einen Spazierstock in die Hand. Nur das Mädchen

[1] Raffael und Manet in „Monatsheften für Kunstwissenschaft" I. Jahrg. (1908) S. 53ff.

ließ er nackt, weil es ihm so wohlgefiel. Das heißt, um es ganz genau zu sagen: er nahm drei Pariser Modelle und ließ sie in den von Raffael vorgezeichneten Stellen posieren, wobei es sich dann ergab, daß man bei etwas veränderter Haltung bequemer sitze." Pauli glaubt, Manet gegen den Vorwurf des Diebstahls in Schutz nehmen zu müssen, und weiß, warum; war doch noch vor einigen Jahren bei uns kein Mittel schlecht genug, dem üblen Franzosen etwas anzuhängen. „Von Raffael zu Manet gibt es kein Plagiat, so wenig wie bei den Renaissancearchitekten, die in ihren Kirchenbauten antike Tempelfassaden und Kuppelräume bearbeiteten, so wenig Plagiat wie bei Shakespeare, der aus den Stoffen italienischer Novellen Dramen schuf." Er schließt, Manets Déjeuner sei mehr wert als Raffaels Zeichnung und als die antiken Reliefs, die Raffael als Vorlage gedient hätten.

Paulis Entdeckung hat nicht geringe Bedeutung. Es ist vielleicht gut, daß sie nicht einem der französischen Kritiker zu Lebzeiten Manets einfiel. Die Blasphemie hätte das Faß zum Überlaufen gebracht. Uns bestätigt der Fund, wie natürlich dem Revolutionär, der sich von den Tagesgöttern trennte, die Berührung mit den alten Meistern blieb. So ein Einfall, so spontan er sein mochte, kommt keinem blinden Stürmer. Es gehört schon vor allem dazu, Stiche Marc Antons zu kennen, die so wenig damals wie heute in den Händen banaler Naturabmaler waren. Der überzeugte Individualist hätte die Zumutung, sich nach solcher Vorlage zu richten, empört zurückgewiesen. Es gehörte die intime Beziehung zu den Alten dazu, die wir schon in den Kopien Manets kennen gelernt haben. Doch hat sich das Verhältnis geändert. Die Kopien sind geistvolle Variationen eines gegebenen Themas, Verfeinerungen der Instrumentation, Vergeistigungen. In der Gruppe des Déjeuner gibt das Übernommene die Struktur und wird unter der Hand des Meisters zu einem Machtmittel ohnegleichen. Nicht das Malerische entscheidet allein. Die Stabilität, über die der Kopist Tizians hinwegging, wird zu dem mächtigsten Hebel des Ausdrucks. Die rein zeichnerischen Verbesserungen springen in die Augen. Die Nackte verliert das gewaltsam Gekrümmte. Der Rücken, der bei Raffael nahezu in der ganzen Breite modelliert ist, wird zu dem gerade und frei aufsteigenden Profil, das sich scharf von der Landschaft abhebt. Die Modifikation

des Rückens erlaubt das viel schönere Spiel des Armes und der gestreckteren Haltung des schlanken Beines. Der andere, bei Raffael unter dem Schenkel gequetschte, Fuß wird befreit und in die Mitte des Dreiecks geschoben. Der daneben sitzende Mann rückt der Nackten näher, mit schrägem Oberkörper und nach vorn gewendeten Gesicht, wodurch der Parallelismus der beiden Gestalten das Beabsichtigte verliert und vor allem die Zusammengehörigkeit der Gestalten gesichert wird. Auch der zweite Mann wird weit sicherer hingesetzt, ohne das der Modellierung zuliebe nach vorn Gedrehte des Oberkörpers und ohne die Verkürzung des rechten Unterschenkels; und die sprechende Geste der wundervollen Hand entscheidet vollends den Zusammenhang mit den anderen. Die Befestigung des kompositionellen Zusammenhangs ist Manets wesentlichste Verbesserung. Die Flußgötter hängen nur ornamental zusammen. Pauli sagt sehr treffend: „Sie sitzen beieinander nackt und schön und haben sich nichts zu sagen.“ Sie können sich nichts sagen, da ihnen die Sprache versagt ist; sind aus der Plastik übertragene Verzierungen. Man sieht ihnen noch das Relief, das sie auf antiken Sarkophagen darstellten, an. Erst Manet hat die seit zweitausend Jahren Schlafenden geweckt, ihnen nicht nur Hosen, sondern Bewegung, Leben angezogen und aus Zeichen Menschen gemacht. Aus dem ornamentalen Zusammenhang ist ein geistiger geworden.

Die Gruppe beherrscht vollkommen das Gemälde. Man sieht eigentlich nur sie in einem nebensächlichen Dekor. Das hübsche Aquarell, das von allem anderen absieht — vielleicht sollte eine Radierung daraus werden — gibt gleichsam einen flüchtigen Niederschlag unserer Empfindung. Auch im Gemälde treten die kompositionellen Mängel der Umgebung zurück. Die zweite weibliche Figur soll die Helligkeit in den Hintergrund leiten, aber erschöpft ihren Daseinszweck mit dieser Rolle. Man weiß nicht recht, was sie treibt, warum sie so und nicht anders steht, wo sie hingehört, und empfindet sie neben der großen Wucht der Hauptgruppe, an der sich kein Zoll anders denken läßt, wie entbehrliche Zutat. Manet scheute die große Öffnung, die ohne sie geblieben wäre, vielleicht mit Unrecht. Denkt man sich die auch in manchen Details etwas kleinliche Vermittlerin weg, so wird die Wirkung noch größer. Ebenso übertreibt das Stilleben im Vorder-

grund die Statistenrolle, offenbar um das Isolierte der hellen Fleischfläche zu mildern. Die Genüsse, die da aufgetischt werden, passen nicht zu der geistigen Atmosphäre um die Leute. Daß die drei Menschen gefrühstückt haben, das gehört in den Hintergrund unseres Bewußtseins, wenn es überhaupt dazu gehört. Freilich, was für Genüsse werden aufgetischt! Es ist, als habe sich Manet, vom Bann der strengen Komposition befreit, hier austollen wollen. Zum erstenmal zeigt sich der Stillebenmaler und, ob der Anlaß nun opportun war oder nicht, gleich so, daß ein vollkommen neues Niveau für die Gattung entsteht. Die Kleinkunst in der Beherrschung der Reflexe, die in der Gruppe, Gott sei Dank, fast ganz ausgeschieden wurde, zaubert hier sprechendes Leben aus toten Dingen. Die Flasche mit den verschiedenen Graus, das Brötchen mit dem an den Rändern gebräunten Semmelblond — man fühlt, wo die weichen, wo die knusprigen Stellen sitzen — die dunkelrot leuchtenden Kirschen, die Blätter aus dunklem Smaragd, der Korb aus dem unbeschreiblichen fahlflachsenen Geflecht, der gelblichgrau schimmernde Strohhut mit dem schwarzen Band und der blauen Schleife, und vor allem, die Stoffe: das Tuch unter der Nackten in dem nattierhaften Blau, das blaue Kleid mit der tiefen blauen Schärpe — Blaus von der Palette der Venezianer und gleichzeitig eines Ingres — alles das ist so überreich gelungen, daß man begreift, warum sich der Maler von seiner Lust verführen ließ. Auf der Suche nach größten Werten fand er beim Aufräumen in einem Winkel einen kleineren, der immer noch groß genug ist, ganze Generationen früherer Kleinmaler zu beschämen und ganze Reihen neuer in Bewegung zu setzen.

Das Unverhohlene der Lokalfarbe trägt nicht wenig zur Isolierung des Stillebens bei. In der Gruppe herrscht strengere Organisation bei großer Enthaltsamkeit. Grob gesprochen, genügen Schwarz und Weiß und die Zwischenstufen. Die wenigen anderen Farben werden gleichsam von dem Schwarz-Weiß-Kontrast umschlossen. Das Fleisch der Frau scheint leuchtendes Elfenbein. Erst allmählich regt sich darin das sehr zarte Rosa, das die Haut überspielt und zumal im Gesicht deutlicher wird. Es trägt zur Modellierung bei, doch sind die stärksten Schatten, auf ein Minimum reduziert, in schwärzlichem Grau. Das Haar ist dunkles Ockerbraun. Aus annähernd denselben gesteigerten oder ver-

minderten Farben entstehen die Männer. Ihr Fleisch ist dunkler, grauer, wiederum mit Spuren von Rosa belebt. An dem zur Rechten Sitzenden scheint alles schwarz außer dem Fleisch, das wie ein leuchtendes Segel am Abend sich makellos von dem dunklen Rahmen hebt. Das Lachsrosa der Kravatte ist der einzige farbige Punkt der Gruppe, eine Konzentrierung der Begleittöne des Fleisches. Das Beinkleid bringt die entscheidende Basis des Graus, das sich höher und tiefer überall wiederfindet, dunkler bis schwarz in den Baumstämmen, heller in gewissen Fleischteilen, noch heller in dem wenig bestimmten Wasser des dritten Plans, in der Flasche des Stillebens usw., am hellsten in dem seidigen Schatten des weißen Beinkleids des anderen Mannes. Um dem Elfenbein der Nackten eine verwandte und wärmere Nachbarschaft zu geben, erhöht sich in dem anderen Manne das Schwarz zu Braun; dazu braunes Haar, brauner Bart, dunkelbrauner Rock, und nur die kleine schwarze Krawatte wiederholt die Farbe des Genossen. Die dunklen Braun kommen in manchen Baumstämmen wieder, ihr hellerer Ton in den eigentümlichen gewischten Flecken, die vereinzelt in der Landschaft liegen und wie flüchtige Untermalung wirken. Die Badende ist eine gemilderte Wiederholung der Nackten. Durch das grauweiße Hemd schimmert das Elfenbein. Mir scheint, sie ist dem Farbigen so wenig förderlich wie der Komposition. Das Grau des Wassers wird durch die Gestalt nicht besser motiviert, würde uns vielleicht sonst weniger auffallen. Sehr reich ist das Grün getönt. Am schönsten in den courbethaften dunklen Teilen des Dickichts zur Linken, wesentlich heller in den nachträglich aufgetragenen breiten Flecken, die den Umriß der Nackten mildern sollen. Offenbar erschien Manet der ursprüngliche Kontrast des Elfenbeins zu dem Grün zu summarisch. Die Korrektur mag die erste Regung des Pleinairmalers sein, der sich von der Wirkung des Nackten im Freien Rechenschaft ablegte. Ähnlich ist die oxydgrüne Fläche unmittelbar hinter der Gruppe, die häufig übermalt wurde und dadurch zu massiv geworden ist. Das hellste Grün liegt hinter der Badenden im letzten Plan.

Die Disposition des Farbigen verrät allerlei. Gruppe, Landschaft und Stilleben entstanden nicht auf einmal, sondern wie auf Bildern Courbets und vieler anderer Maler der Zeit hintereinander. Die Atmosphäre in der „Musique aux Tuileries“ ist glaubhafter.

In den spanischen Bildern stehen die Gestalten in viel sicherem Konnex zu ihrer Umgebung. Der Maler hatte Mühe, ein landschaftliches Dekor aus dem Kopf zu ergänzen, für das er die Handlung im Atelier gefunden und im Atelier nach Modellen gemalt hatte. Er war kein Delacroix. Der Landschafter fand von hier aus eine Aufgabe. Der Meister des „Argenteuil" und „Chez le Père Lathuille" mag zuweilen mit Lächeln an das frühe Waldbild gedacht haben, in dem er zum erstenmal wagte, Fleisch und Stoffe ins Freie zu bringen. Er wäre nicht der eigene Mensch, der große Künstler gewesen, hätte er sich auf irgendeinem seiner zahlreichen Gebiete mit Flickwerk begnügt. Und er konnte sich nicht begnügen. Was hier einmal dank einer großartigen Idee trotz aller Lücken gelang, mußte mißlingen, sobald man auf gleiche Weise andere Aufgaben ähnlicher Art, die im Bereiche des Menschen lagen, angriff und ohne die fortreißende Gewalt einer so zentralen Gruppe zu lösen suchte. Manet mußte der Natur näher kommen, nicht nur in der Darstellung seiner Menschen, die die Bilder der Jugend beleben, in allem und jedem, mußte den letzten Rest von übernommenen Formen von sich tun, um in seiner Domäne vollkommen Herr zu werden. Das ist ihm über seine kühnsten Erwartungen hinaus gelungen. Doch trennen wir uns nicht gern von Manets Idylle. Der herbe Stolz, der uns im ersten Augenblick zurückschreckt, wird zur Fessel. Die Schwächen sieht man leicht, so leicht, wie man das sichere Können und männliche Wollen erkennt und zu schätzen vermag, das nicht ruhte, bis sie ausgefüllt waren. Doch gibt es Dinge darin, die nicht wiederkommen, die uns zumal bei diesem kühlen Menschen teuer sind. Man trennt sich schwer, wie von der eigenen Jugend, weil vieles, was die Zeit, der Zufall und der eigene Wille später zu Sonderheiten formt oder ausscheidet, hier selbstlos beieinander ruht. Die Einsicht, zu wollen, was man kann, ziemt den Reifen. Sie wurde Manets Stärke. Der Enthusiasmus, ein Déjeuner sur l'herbe zu malen, ziemt der Jugend. Er treibt nur Schwächlinge ins Leere. Das Genie bringt gerade dank der Aufgabe und trotz aller Lücken Unsterbliches hervor. Es stellt ein Wesentliches hin, das sich jenseits der Mängel lückenlos behauptet. So besteht das „Massacre" Delacroix' trotz seiner klaffenden Mängel, so die „Dantebarke", trotzdem sie kein Strahl des Lichts, das sich Delacroix zum Helfer zwang, erhellt. Ein

Wesentliches, das mit einem Male den Menschen aus der Masse sondert, wird erfüllt. Wäre es auch nur sein unüberwindlicher Glaube, der uns gläubig macht; wiese es uns auch nur ein hohes Ziel, das wir nur zu erkennen brauchen, um es zu besitzen.

Unter den wenigen versprechenden Werken in dem denkwürdigen Salon der Refüsierten[1] gab es keins, das den Anspruch der Zurückgewiesenen gültiger formulierte. Um so schärfer war die Ablehnung. Wir wollen nicht die Schimpfereien wiederholen. Einer der sehr seltenen Gemäßigten, Louis Étienne, der sich redliche Mühe gab, Manet gerecht zu werden, und deshalb eine neue Kategorie von Künstlern, den Maler ohne Idee, aber mit Talent, aufzustellen suchte, hielt das Bild für einen schlechten Witz[2]. Selbst die Freunde Manets kamen in kein rechtes Verhältnis zu zu dem verrufenen Bilde. Noch Bazire geht in seiner, nach dem Tode Manets erschienenen, Biographie stillschweigend über das Hauptwerk hinweg. Nur Zola und Astruc traten dafür ein. Zola sagte ihm und der „Olympia" schon 1867 einen Platz im Louvre voraus. Doch begründete er hier wie fast immer in seinen Urteilen über Kunst einen richtig divinierenden Instinkt mit unzutreffenden Belegen. Er sah in dem Bilde lediglich ein malerisches Motiv[3]. Das wichtigste Argument, das dem Déjeuner sur l'herbe den Ehrenplatz sicherte, das Repräsentative des Ausdrucks, entging ihm. Nur Zacharias Astruc hat die von neuen malerischen Werten unabhängige Bedeutung des jungen Manet geahnt und, gleich als das Déjeuner erschien, den Mut zu lobender Anerkennung gefunden[4]. Im stillen suchte Baudelaire die Wütigen zu besänftigen.

[1] In dem Katalog dieser Ausstellung trägt das Werk den ganz unzutreffenden Titel „Le Bain". Es hatte noch viele andere. Albert Wolff nennt es in seinem Nekrolog vom 1. Mai 1883 „La partie carrée".

[2] Le Jury et les Exposants. Salon des Refusés (E. Dentu, Paris 1863).

[3] Zola: Ed. Manet (E. Dentu, Paris 1867), S. 32ff.

[4] Im „Salon", Feuilleton quotidien, S. 16, vom 20. Mai 1863. Bei der Seltenheit des Blatts, das mir Roger Marx freundlicherweise zugänglich gemacht hat, sei hier der Manet betreffende Teil des Aufsatzes über den „Salon des Refusés" wiedergegeben.

> Une chose digne de remarque c'est qu'à l'inverse des grands talents naturels qui nous portent d'abord à étudier leur art dans sa pratique matérielle lui n'impose et ne montre pour ainsi dire que son accent vital. C'est l'âme qui frappe, c'est le mouvement, le jeu des physiognomies qui respirent la vie, l'action; le sentiment qu'exprime leur regard, la singularité expressive de leur rôle.



63. Studie zu einem Fischer.
0,56 : 0,46 (Duret No. 34).
Sammlung Paul Cassirer, Berlin.

Baudelaire, Zola, Astruc und nehmen wir Théophile Gautier dazu, den Verkünder des Debütanten: vier Dichter. Wo blieben die

Il plaît ou déplaît aussitôt; il charme, attire, ou repousse vite. L'individualité est si forte qu'elle échappe au mécanisme de construction. Le rôle de la peinture s'efface pour laisser à la création toute sa valeur métaphysique et corporelle. Longtemps après, seulement, le regard découvre les formes de l'exécution, les éléments qui constituent le sens de la couleur, la valeur du relief, la vérité du modelé.

Qui ne se souvient du petit Enfant à l'Épée — cette page si heureuse? de l'Homme au livre, du Guitarero, de sa délicate fantaisie: Gil Blas, de sa danseuse Lola — ce ramage de tons, de la Danseuse couchée, d'une si douce coloration. Eh bien! les trois tableaux: — Portrait de son frère en Espagnol — Repos sur l'herbe (gemeint ist das „Déjeuner sur l'herbe") — la Espada, bizarre tableau qui nous montre une femme victorieuse, dans un cirque, sont des peintures encore supérieures. Rien de plus séduisant de ton que la jeune

Kunstgelehrten? Man kann noch manchen Dichter und Künstler in der Menge finden, der sich abwandte vom Strom und allein, als die Menge verlaufen war, zu dem Bilde zurückkehrte, um es mit eigenen Augen anzuschauen; sicher keinen Kunsthistoriker. So war es bei Courbet, so bei Delacroix. So war es immer. Wie seltsam, daß der Beruf der Gelehrten, so leer an Berufenen, immer bei den größten Begebenheiten der Geschichte versagt! Die Muse der Kunst scheint sich den Leuten, die sie mit der Brille suchen, zu entziehen und lieber zu den Ungelehrten zu gehen, die eine andere Muse im Herzen tragen. Man muß gerechterweise den Zeitgenossen zugestehen, daß die universelle Bedeutung des „Déjeuner sur l'herbe" erst, als die Arbeit der Generation abgeschlossen war, erkannt werden konnte. Napoleon III. blieb bei seinem Besuche des Nebensalons, den kluge Rücksicht auf die revolutionären Elemente, wo immer sie sich fanden, den Refüsierten eingeräumt hatte, lange vor dem Bilde stehen, um es schließlich abzulehnen. Der neue Instinkt, von dem das Gemälde Zeugnis ablegt, sollte länger dauern als die flaue Prüderie des herrschenden Regime, die es nicht ohne Besinnen verwarf.

---

femme tenant son épée nue à la main; de plus franc, de plus robuste que le portrait; de plus savoureux que le grand paysage d'un caractère si jeune, si vivant, et que Giorgione semble avoir inspiré. J'ai parlé de franchise: c'est la note dominante de cet air plein et viril qui résonne comme un cuivre et qui a des hardiesses toutes géniales — même en tenant compte de certaines habitudes relâchées — autant vaudrait dire de simplifications. J'aimerais pourtant moins de ces qualités qui tiennent à l'esprit de l'art et parfois plus de consistance; pourtant il faut l'avouer, ce sont des facultés qui s'établissent peu à peu, à mesure que l'accent s'épure et se corrige.

Le talent de Manet a un côté de décision qui frappe — ce quelque chose de tranchant, de sobre et d'énergique constituant une nature aussi contenue qu'emportée et surtout sensible aux impressions accentuées. Il ménage l'effet; sa nature se voue à la vérité sans trop de recherches subtiles, peu soucieuse du brillant, mais stimulée par tout ce qui lui montre dans la nature un côté de passion. L'école espagnole l'attire invinciblement par ses colorations grises où les blancs passent aigus et comme frissonants; il éteint les tons éclatants et leur donne une certaine fièvre qui les transpose. Il est surtout un fils chéri de la nature qu'il idolâtre. La nature est encore plus savante que toutes les écoles — Manet le sait bien. Sa grande intelligence, beau fruit encore un peu vert et âpre — fort mauvais, je l'avoue, pour des lèvres trop minaudières — demande à fonctionner librement dans une sphère nouvelle qu'il vivifiera.



64. Rötelzeichnung, gegen 1862.
0,45 : 0,24.
Ehemalige Sammlung Henri Rouart, Paris.

DIE OLYMPIA

Mit anderen Gefühlen stehen wir vor dem zweiten Hauptwerk der Jugend. Wir begreifen nicht mehr, warum die Verwaltung des Salons von 1865 zwei Diener neben das Bild stellen mußte, um es vor den Stöcken der Besucher zu schützen; noch weniger, daß man die „Olympia" mit derselben Kritik abzutun versuchte, die sich gegen den Realismus Courbets empört hatte. Uns überrascht heute kaum noch die Naturwahrheit in dem Bilde. An Natur hat man uns seitdem unendlich viel mehr geboten, und wir sind nicht sonderlich reicher dadurch geworden. Wir bewundern den Stil trotz der hundert Arten von Stilisierungen, die uns seitdem geboten worden sind. Wir diskutieren nicht mehr, ob es erlaubt ist, eine schwarze Katze neben eine nackte Frau zu setzen — ein Detail, das damals Ströme von Tinte fließen ließ —, sondern über die Mittel und Wege, die einen Menschen von dreißig Jahren dahin brachten, das, was er zu sagen hatte, so vollendet zu sagen. Die Olympia ist kurz nach dem Déjeuner sur l'herbe, noch in demselben Jahre entstanden, und in der winzigen Zeit ist aus dem kühnen Neuling, der den Reichtum nicht bergen konnte, der in der Not, den rechten Ausdruck zu finden, zu primi-

tiven Mitteln griff und hart neben dem unangreifbaren Monument den kecken, unreifen Einfall, eine jenem Monumente nicht adäquate Umgebung stehen ließ, ein Weiser geworden. Gerade das, was dem Déjeuner fehlt, zeichnet die Olympia im höchsten Maße aus. Sie ist vor allem eine in allen Teilen vollkommene Harmonie. Zeichnung und Farbe oder, sagen wir besser, Komposition und Ambiante, das Konstruktive und das Malerische tragen wie zwei gleichkräftige Säulen die Wirkung. Nicht ein Hauch des koloristischen Gepränges, das alles vorher von Manet Geschaffene übertrifft, ist zuviel, wird nicht von der Form gebändigt. Es gibt keine Reste wie im Déjeuner sur l'herbe. Ist dieses die Rhapsodie, deren gewaltiger Schwung über alle nicht aufgeräumten Schlacken des Werdeprozesses fortreißt, so möchte man die Olympia der geordneten Symphonie vergleichen, in der das Thema nach den Regeln der Kunst vollendet erschöpft wird. Und trotzdem ein verwandtes Werk, verwandt in dem Besten, das beide haben, in der Freiheit. Auch die Olympia bindet kein Kompromiß mit illegitimen Gewalten. Das Abgeschlossene kommt nicht durch willkürliches Ausscheiden von Mitteln, die zu der Sache gehören, zustande; kein Zagen fesselt die Empfindung, kein nutzloses Gesetz. Die Improvisation würde vor der Aufgabe versagen, haltloser Impressionismus hätte sie nie gelöst. Aber ebensowenig wäre einem unfreien Instinkt diese Erfüllung gelungen.

Die Aufgabe bot nicht dieselben Schwierigkeiten. Manet war hier besser zu Hause. Das Interieur ließ sich auf einfacherem Wege verallgemeinern, und das Motiv erlaubte wieder klassische Hilfsmittel. Zacharias Astruc malte das Bild in einem gut gemeinten, schlecht gereimten Gedichte, „La Fille des Iles“[1]. Lange Zeit

[1] La Fille des Iles

À mon cher ami Édouard Manet.

Quand, lasse de songer, Olympia s'éveille
Le printemps entre au bras du doux messager noir;
C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille,
Qui vient fleurir le jour délicieux à voir:
L'auguste jeune fille en qui la flamme veille.

Sans autre ivresse, Olympia chante et sourit.
Ses beaux yeux vont chercher des rives embaumés;
Sa passion s'accouple au laurier qui fleurit;

schmückte die erste Strophe den Rahmen der „Olympia". In das Innere des Bildes ist die süßliche Reimkunst nicht gelangt.

Manet erinnerte sich an die Venus der Tribuna, deren kleine Kopie seit der Florenzer Reise in seinem Atelier hing, und baute das Bild nach demselben Schema auf. Die Disposition der Gestalt auf dem Lager, die Stellung der Beine, des hinteren Armes und der vorne liegenden Hand, die Drapierung des Leinens, das unten vom Rahmen abgeschnitten wird und links einen schräg ansteigenden Ausschnitt des Polsters läßt, alles das weist sofort auf das Gemälde Tizians. Die Benutzung des Vorbildes ist ebenso deutlich wie im „Déjeuner sur l'herbe", und ebenso deutlich ist die Zutat. Die Haltung des Oberkörpers der Olympia unterscheidet sich durchaus von dem Vorbild, und diese an sich belanglose Änderung unterstreicht die sehr große Verschiedenheit der Menschen, die dargestellt wurden, und die Auffassungen der Darsteller. Tizian malt in der weich und lässig hingegossenen

---

Toute sa vie est là; ses croyances aimées
Et ce qu'elle regrette et ce qu'elle chérit.

Oh! D'où viens-tu, Syrène, et quel parfum des Iles,
Sur ton corps velouté flotte et s'épanouit?
Quels mirages vermeils fixent tes yeux tranquilles
Qui mesura l'attrait à tes formes graciles,
A cette bouche en fleur dont le regard jouit? . . .

Où puises-tu ces airs d'esclaves ou de sultane,
Cette indolence reine et ce vague sommeil,
Cette langueur d'infante et ta pose profane?
Mais ton corps virginal, rien d'obscur ne le fane,
Jeune lys d'Orient au calice vermeil.

Tu te souviens des mers limpides et bercées,
Et tu leur dois ce rhythme où mon désir se prend.
Des paysages de flamme embrasent tes pensées;
Des ciels fait pour l'amour, sur un monde enivrant,
Se peignent dans ton âme aux splendeurs caressées.

Fille sensible et douce, apaise mes tourments.
Le flot qui m'a porté, secouait moins ma vie
Que le calme horizon de tes grands cils cléments.
Toi que le regret fuit et que le charme envie,
Étrange enfant! pardonne à mes égarements.

Frau die passive Sinnlichkeit der schönen Träumerin, malt sie mit weichen Übergängen auf träumerische Art, und das wunderbare Zusammentreffen von Form und Gegenstand macht die Schönheit des Werkes. Die Subjektivität des Meisters gleicht dem warmen Hauch, der den göttlichen Körper umgibt. So konnte kein Pariser aus der Zeit des Zweiten Kaiserreichs eine Frau malen, ohne ein wenig sentimental, ein wenig schal, ein wenig unwahr zu werden, ohne ein mattes Abbild zu geben und gerade das Kostbarste Tizians herabzuziehen, das Natürliche seines Stils. Die „Olympia" ist vergleichsweise kahl und ein wenig starr. In der kahlen Starrheit ersah das Auge des Malers den Nerv des modernen Großstadtgeschöpfes, eines vollkommen neuen Wesens. Es ist nicht keuscher oder weniger keusch. Davon weiß der Maler, der sich eine höhere Warte als die Sittenschilderung gewählt hat, nichts, will nichts davon wissen, und man kann wirklich auf nichts dergleichen aus seiner Darstellung schließen. Er ersieht Dinge, die sich nicht weniger monumental verewigen lassen wie die Traumwelt der Venus von Urbino. Und daß sie dieser Welt fremd, eher entgegengesetzt sind, steigerte noch die Lust des Künstlers, es zu

---

Avec tes goûts de sage et ta paix si charmante,
Que je t'aime! . . . Il faut peu, divine! à tes loisirs:
La musique, un miroir, l'éventail, une mante,
Et le chat familier et la négresse aimante,
Maternelle bonté qui prévoit tes désirs.

Oubliée et chérie, oh! tu règnes encore;
Être belle suffit à ton riant espoir.
Les remords, sur ce front qu'un lointain soleil dore
N'ont jamais imprimé leur diadème noir.
Les larmes, dans tes yeux, seraient des pleurs d'aurore.

Ta seule volupté, c'est l'horizon des eaux,
Des palmiers, sur le fond des azurs qui se mêlent,
Et des marbres, groupés dans les jardins si beaux.
Infinis et parfums et murmures t'appellent
Sous ton pavillon blanc fermé de blancs rideaux.

Avant le bain, propice aux amoureux mensonges,
Tu fais du souvenir un chant plein de bonheurs;
Et demandant au ciel de te garder les cœurs,
Méchante enfant, tu ris de voir périr nos songes
Et ton reveil, Olympia, se donne aux fleurs.



65. Originalradierung nach der Olympia (Moreau-Nélaton No. 17 IV. Zust.).
0,17 : 0,08.

versuchen. Der Versuch ist um so gültiger, als er in dem gleichen Rahmen gewagt wird, der die andere Welt beherbergt.

Das Neue ist das Aktive einer viel weniger unbewußten Weiblichkeit. Es kommt merkwürdig prägnant in dieser Gestalt zum Vorschein, und zwar nicht nur in der strengeren Haltung, in diesem wachsamen Kopf, der aufrecht den Dingen entgegensieht, in der Spannung des winzigen, absichtlich winzigen Körpers; auch in der Art der Darstellung, in dem energischen Auftrag, in den unverhohlenen Farbenkontrasten, in der Straffheit aller Mittel der Form. Und diese Übereinstimmung wirkt hier so überzeugend wie in dem Tizian, wo sie aus ganz anderen Empfindungen hervorgeht und ganz andere Empfindungen wachruft. Man kann in beiden Fällen aus der Form auf das Verhältnis des Mannes zum Weiblichen schließen, nicht etwa auf das des Malers der Olympia zu der Dargestellten, nicht einmal auf das Verhältnis Manets zu den Frauen überhaupt, das notabene wenig interessant war und uns nicht interessiert; vielmehr auf eine ganz verallgemeinerte Beziehung, an der uns eins vor allem wichtig ist: daß sie sich mit dieser bei aller Verallgemeinerung packenden Gewalt einer Olympia ausdrücken läßt; ebenso sicher, ebenso überzeugend wie Tizian das lose Netz von Beziehungen seiner Venus zu ihrer Welt mitmalte. Die Entwicklung der Kunst scheint mit der Entwicklung des Frauentypus, für die diese beiden Bilder Stationen sind, zusammenzugehen, und daher kommt es wohl, daß sich uns alles Persönliche der Gestaltung zu einem allgemeinen Symbol erweitert. Es steckt noch Kindliches in der Olympia, in diesem kaum dem Kindesalter entwachsenen Geschöpf. Die wunderbar charakterisierten Hände können noch spielen, so gut wie die artverwandten Hände der Venus, die nichts anderes taten. Und in dem starr gerichteten Kopf spuken noch tausend rein weibliche Phantasien. Aber in diesen Händchen stecken daneben die Möglichkeiten ganz anderer Energien. In dem Kopf rumort ein neues Phantasieleben: vielleicht nicht reicher, vielleicht in den elementaren Instinkten nicht viel anders, aber bewegter und deshalb bunter als die Traumwelt der Frauen Tizians. Ein anderes Tempo des Daseins, das der Kunst ein anderes Tempo diktiert.

Die Gestalt liegt wie die Venus so, daß der ganze vordere Teil des Körpers sichtbar wird und doch eine einzige schattenlose



66. Die Negerin der Olympia, 1863.
0,48 : 0,52 (Duret No. 45).
Sammlung v. Nemes, Budapest.

Fläche vom Kopf bis zu den Fußspitzen die ganze Form enthält. Die modellierende Hülle, die in dem Körper der Venus langsam vom Dunkel bis zu mäßiger Helle steigt, ist zu schmalen Grenzlinien geworden, die das Helle nicht hindern, sondern hervorheben. Ob sich Manet sofort zu der Stellung entschloß, ist nicht sicher.

Die beiden Sepiazeichnungen nach einem auf der Seite liegenden Mädchen, das mit der einen Hand den Kopf aufstützt, mit der anderen mit einer Katze spielt, gehören jedenfalls annähernd in die Zeit der Olympia[1]. Manet könnte das Bild so begonnen und sich bald überzeugt haben, daß mit einer so losen Komposition die Aufgabe, die ihm vorschwebte, nicht zu lösen war. Die Rötelzeichnung der ehemaligen Sammlung Henri Rouart kommt der Olympia etwas näher. Möglicherweise hängt auch die Radierung einer Odaliske[2], deren Zeichnung wir abbilden, lose mit dem Gemälde zusammen. Die Stellung des Oberkörpers der Olympia zeigt die schöne Tuschzeichnung der Sammlung Viau. Das Mädchen ist bekleidet. Ein reiches Décoletté läßt Brust und Arme frei. Mit der Erfindung dieser Stellung hatte Manet ein wesentliches Element des Bildes. Doch war es damals noch die Vorstellung einer Grisette des Zweiten Kaiserreichs à la Guys. Es galt, den Typus über das Zeitliche zu erheben und das Fleisch von allem Pikanten zu reinigen. Manet hatte Mühe, weil das Modell seinen sündigen Freuden nachging und nur posierte, wenn die Liebhaber es im Stich ließen. Manche Veränderungen unwesentlicher Art wurden noch auf der Leinwand vorgenommen. Ursprünglich kam hinter dem Gesicht der Haarschopf hervor. Auf dem wundervollen

[1] Beide Zeichnungen sind in verschiedenen Ausgaben des Manet von Duret abgebildet. Die eine, die sich in der Sammlung Beurdeley in Paris befindet, auf der beide Hände des Mädchens sichtbar sind, der Kopf in schräger Haltung, wurde von Prunaire für die kleine französische Textausgabe (Charpentier & Fasquelle, Paris 1906, nach S. 52) in Holz geschnitten. Die andere, die Théodore Duret besitzt, findet sich in der deutschen Ausgabe (Paul Cassirer, Berlin 1910 nach S. 80) in einem gelb und schwarz gedruckten Holzschnitt von Beltrand, der übrigens mehr eine schöne Übertragung als eine Reproduktion ist und von den Farben des Originals (schwarz, rot, grün) falsche Vorstellungen erweckt. Ein getreues von Marty hergestelltes Faksimile enthält das demnächst erscheinende Werk von Julius Elias „Zeichnungen der französischen Impressionisten“ (Verlag Julius Bard), in dem auch viel andere Zeichnungen Manets vortrefflich wiedergegeben werden.

Die Komposition unterscheidet sich von der Zeichnung bei Beurdeley namentlich durch die Haltung des Kopfes und der Hand, die hinter der hockenden (in der Zeichnung bei Beurdeley stehenden) Katze liegt. Die weiter unten erwähnte Rötelzeichnung der früheren Sammlung Henri Rouart wurde nach einem alten Klischee wiedergegeben, das im wesentlichen mit dem Original übereinstimmt.

[2] Moreau-Nélaton No. 20.



67. Aquarell, gegen 1863.
0,30 : 0,21.
Sammlung Duret, Paris.

Aquarell, auf den beiden Radierungen und dem Holzschnitt[1] ist der Schopf stehen geblieben, und auf dem Gemälde sind noch Spuren unter der roten Übermalung bemerkbar. Die Verbesserung, die in dem geschmeidigen, mehr die Farbe als die Linie betonenden Aquarell belanglos gewesen wäre, fördert im Gemälde die monumentale Einfachheit des Umrisses und unterdrückt ein den Kopf schmälerndes Detail. In den Radierungen tritt übrigens wieder die Ungeübtheit des Graveurs bei der Übertragung der eigenen Sachen des Malers hervor. Aus der stolzen Olympia wird ein banales Dutzendgeschöpf. Nach Differenzen zwischen den beiden Radierungen läßt sich annehmen, daß der Hintergrund des Bildes ursprünglich summarischer behandelt war und nur hinter der Negerin die auch später beibehaltene Öffnung zeigte. Die

[1] Moreau-Nélaton No. 17, 37, 97. Wir haben einen späten Zustand der ersten Radierung abgebildet. Auf dem ersten Zustand (abgebildet bei Moreau-Nélaton) ist sowohl das Detail wie die Behandlung des Hintergrunds deutlicher. Vgl. damit den ersten Zustand der späteren Platte (abgebildet bei Moreau-Nélaton).

Modifikation bringt wieder eine Annäherung an das Gemälde Tizians, in dem auch der Hintergrund an fast derselben Stelle geteilt wird. Manet verzichtet auf den Blick in das Interieur und damit auf eine Wirkung, die nicht wenig zur Bestimmung der Situation der träumenden Venus beiträgt. Solche Intimität hätte die Herbheit geschmälert. Aber er behielt auch in diesem Teil eine merkwürdige Beziehung zu dem Vorbild. Er eint gleichsam das Linienspiel der beiden Hintergrundgestalten des Tizian. In dem Volumen der Negerin steckt die Summe der beiden Dienerinnen, und man möchte sogar ihren Umriß, der so wundervoll die Komposition bereichert, auf die beiden Gestalten Tizians zurückführen. Die Negerin rückt als handelnder Partner unmittelbar hinter die Hauptperson, erweitert die Differenz zwischen Hell und Dunkel zu einem großartigen Farbenspiel und erhöht das Wirksame des Symbols. Aus dem schlummernden Bologneser Hündchen zu Füßen der Venus von Urbino wird die aufrechtstehende Katze mit dem gebäumten Rücken und dem hochschießenden Schwanz, phantastisch wie der ganze Gefühlsgehalt der Szene.

Also war die Benutzung der Komposition eines großen Vorgängers, die im „Déjeuner sur l'herbe" spontaner Einfall scheint, kein vereinzelter Zufall. Wesentliche Momente beider Hauptwerke stützen sich auf Überliefertes. Es sind die Momente, bei denen die Überlieferung Stützen zu geben vermochte, und bei denen der Moderne ihrer bedurfte. Manet war ein einsichtiger Baumeister, dem es nicht darauf ankam, mit billigen Fassadenkunststücken seine Originalität zu erweisen. Da wo kein Grund vorlag, die Alten hintenanzusetzen, verzichtete er auf die groben Mittel, sich zu unterscheiden. Er brauchte nicht das Haus auf den Kopf zu stellen, um darin als eigener Herr zu wirken. Ihm lag an der Organisation: eine Sache, ob sie ganz allein aus der Natur kam oder schon auf ihrem Wege den Genius eines anderen getroffen hatte, so durchzudenken, durchzufühlen, daß sie sein eigen wurde und dadurch neues Leben gewann. Diese Organisation bringt es mit sich, daß selbst, wenn man die Olympia neben die Venus in der Tribuna hinge, keine Wesensähnlichkeit bemerkt würde. Die Verschiedenheit der wirksamen Energien würde das Resultat unserer Analyse der Komposition als das, was es ist und bleibt: als Teil unter anderen, viel wesentlicheren erscheinen lassen.



68. Aquarell nach der Olympia, gegen 1863.
0,46 : 0,35.
Sammlung A. Pellerin, Paris.
Photo Druet.

Ähnlich wie im „Déjeuner sur l'herbe" ist der Schwarz-Weiß-Kontrast der starke Rahmen für die Koloristik und sorgt für die Prägung der Erscheinung. Aber die Organisation innerhalb des Rahmens geht viel weiter. Es gibt kein Stilleben, das einseitige Bedeutung beansprucht, obwohl sich der Stillebenmaler noch glänzender ausspricht. Es gibt kein Zuwenig, kein Zuviel. Zu der starken Wirkung des „Déjeuner sur l'herbe" trägt immerhin auch ein etwas übertriebener Effekt bei: die rücksichtslose Helligkeit des Nackten neben den dunklen Männern, deren vermittelnde Nuancen das Unvorhergesehene der Dominante nicht zu überwinden vermögen. In der Olympia befindet sich das Farbige innerhalb der Gruppe vollkommen im Gleichgewicht, und die monumentale Wirkung ist deshalb nicht geringer. Das Elfenbein des Körpers (wieder von Rosa gewärmt, das namentlich im Gesicht und den Extremitäten deutlicher hervortritt) liegt, wie die Perle auf der Muschel, auf einem Piedestal aus tonverwandten Stoffen, so daß die ganze Helligkeit von weitem wie eine große lichte, das Bild durchströmende Woge erscheint. Links das Armband rechts

der Schuh konzentrieren die gelben Nuancen des sehr pastosen Fleisches; das Armband goldgelb, der Schuh, ein kostbares Bibelot, das Delacroix entzücken konnte, in dem Flachsgelb Manets, mit himmelblauer Borte. Das Haar, in ganz breit gestrichenem Braun, gibt die einzige Verbindung mit der rotbraunen Wand hinter dem Oberkörper. In dem Rot der Wand wird das warme Bordeaux des Stückchens Sofas (im Vordergrund) gedämpft. In den verblichenen Ornamenten der dunklen Tapete kommt ein sehr gemilderter Reflex des Elfenbeins wieder, der sich in dem vertikalen Grenzstrich zu einem diskreten goldigen Ton erhöht. Sonst wird der Hintergrund im wesentlichen mit dunklen grünen Tönen bestritten; mit einem tief leuchtenden Smaragd in dem Vorhang zur Linken, rechts mit noch dunklerem Grün, das ein wenig zu indifferent wirkt. Die Öffnung hinter der Negerin braun, das kleine viereckige Stückchen oben in einem grünlichen Grau. Manet hat an dem Hintergrund viel herumgedoktert. Die Negerin verhütet, daß die dunkelen Grün das Fleisch zu kalt machen. Andererseits brauchte er die Dunkelheit eben der Negerin wegen, um ihre räumliche Stellung zu sichern. Das ist gelungen. Doch wird das an modernen Bildern geschulte Auge das Mittel diskutabel finden und in der Dunkelheit hinter der Gruppe trotz Manets Bemühungen, sie zu beleben, immer noch zu sehr den Hintergrund, die ad hoc geschaffene Kontrastfläche sehen und namentlich in der rechten Hälfte einen Reflex der Vorgänge vermissen, die sich vor der nahen Wand abspielen. Dafür steigern sich gerade hier diese Vorgänge zu einem Gipfel des Farbigen. Das schöne Braun der Negerin, eine Vertiefung des Brauns der linken Wand, steht prachtvoll zu dem Elfenbein. Das Rot, das darin mitwirkt, scheint aus dem blutroten Ohrring herauszufließen und kommt, mit Grauweiß vermischt, in dem Kopfputz wieder. Das Fleisch der Negerin wird von dem Fleisch der Nackten durch das wunderbar Stoffliche des rosa Kleides getrennt, eine Wiederholung der Schleife im Haar der Olympia, aber milchiger, von unerhörter Pracht. Um den Hals wächst das grau beschattete weiße Hemd heraus, im Gleichklang mit den Laken des Bettes. Und vor dem Rosa breitet sich in weißer Hülle das Bukett aus. Die Blumen, das lebhafteste Rot und Grün zwischen Weiß und Grau, sind so schnell gemalt, wie sie in der Natur gebrochen wurden. In ihren Tonwerten steckt etwas



69. Olympia, 1863.
1,98 : 1,26 (Duret No. 44).
Louvre, Paris. Photo Druet.

von dem späteren Cézanne. Dieses Ensemble, der Schuh auf dem spanischen Tuch, das pastose Elfenbein des Fleisches, das lose Bukett mit der tiefbraunen Hand, das rosa Gewand mit den reichen Falten über dem grauweißen Hemd, und der braune Kopf darüber, diese Häufung von rein farbigen Reizen, verbunden mit schönsten Materien, von denen jede einzelne streng gesondert ihre Art behauptet, ist schlechterdings einzig. Man kennt Neger und Negerinnen auf vielen Bildern, wo sie die Pracht der Situation vermehren. Es will uns scheinen, als habe noch nie ein Künstler eine Negerin von der Art dieser Gefährtin der Olympia gemalt. Seit den Venezianern verbindet sich mit diesen Dienerinnen schöner Wollust die Illusion des juwelen- und düftereichen Orients. Es gehört zu Manet, daß nicht ein Hauch dieser Welt die eigenen Reize der Blumen tragenden Schwarzen bestimmt. Wenn es nicht ein Nonsens wäre, könnte man sich einbilden, die Negerin habe ihre Herkunft mit den Blumen und dem nackten Mädchen gemein, so eng gehört sie zu Manets Geschöpfen.

In dem Piedestal feiert Manets Tonkunst Triumphe. Der Körper ist von dem Laken durch das spanische Tuch getrennt. Man fühlt das zarte schmiegsame Gewebe besonders deutlich neben dem sehr festen Fleisch, und die Verschiedenheit der Materien wird von der Verwandtschaft der Farben nicht im geringsten beeinträchtigt. Das Tuch ist das leicht vergraute Gelb des Fleisches, aber ohne das Rosa, mit leichten roten, blaugrünen und dunkelvioletten Blumen durchwirkt und mit goldgelben Fransen. Kräftige Striche von bläulichem Grau auf schneeigem Weiß malen die Laken. Die entscheidende Gesamtwirkung gibt einen hellen, bläulichen Ton wie das Bukett, das in der Struktur ähnlich gemalt ist. Das Gelb des Körpers liegt wie eine starre, unlösbare, Masse dazwischen, fest wie das wunderbare holbeinhafte Porträt nach demselben Modell[1]. Die Derbheit in der Behandlung der schönen Farben würzt das Phantastische der Szene.

Diese Derbheit entfernt die Olympia weit von Tizian und fast ebenso weit von den spanischen Einflüssen und scheidet zumal die Beziehung zu den Bildern aus, die man der Motive wegen mit ihr in Verbindung gebracht hat: die vielumstrittene „Venus“ von Velasquez in der National Gallery, und die Goyasche „Maja“

[1] Duret No. 30. Sammlung Alphonse Kann.

des Prado. Die fragile Grazie des Londoner Bildes, bei dem es sich weniger um die Darstellung eines Weibes als um eine weibliche Darstellung handelt, hält vor der Männlichkeit des Manet nicht stand, und die „Maja" wird seicht, beinahe obszön. Beiden fehlt der unnahbare Stolz der Anschauung, der das Pariser Proletariermädchen der fürstlichen Ahnin in Florenz, die ihm Pate stand, würdig macht.

Manet ließ die Olympia ein paar Jahre im Atelier hängen und entschloß sich erst auf Zureden Baudelaires, sie im Salon von 1865 auszustellen. Zwanzig Jahre später, kurz nach dem Tode des Meisters, brachte eine Subskription von Freunden die zwanzigtausend Francs zusammen, um der Witwe das Werk für den Luxembourg abzukaufen, und die Freunde, Claude Monet an der Spitze, setzten, was viel schwieriger zu erreichen war, die Annahme des Bildes durch. Nach zwei weiteren Dezennien rückte es eine Stufe höher. 1907 ließ es Clémenceau in den Louvre hängen. Zola hat recht behalten, hier so gut wie in einem anderen Fall, der Frankreich stärker bewegte und der auch damals mit einer triumphartigen Apotheose schloß. Zur selben Zeit und unter demselben Minister Clémenceau wurde die Asche Zolas in das Pantheon überführt. Die beiden Ereignisse haben im Grunde mehr miteinander gemein, als man von Politik und Kunst im allgemeinen anzunehmen pflegt; mehr als heute künstlerische und politische Ereignisse, wenigstens im positiven Sinn, gemein haben können. Und darin liegt eine Ergänzung des Themas über die Mitgift der Heimat. Es gehört zu Manet, daß seine Schicksale noch von einem Hauch der öffentlichen Interessen getroffen wurden.

Die Olympia nimmt in der „Salle des États", die das 19. Jahrhundert beherbergt, einen Ehrenplatz ein, eine der vier Eckwände. In den drei anderen hängen die Dantebarke, die „Femmes d' Alger" und Ingres' liegende Odaliske. Die Olympia hängt sehr gut hier. Man erkennt, was sie mit den anderen gemein hat, und was sie von ihnen trennt. Sonderbarerweise erscheint der Zusammenhang mit dem großen Führer der neueren französischen Malerei viel loser — man könnte ihn nur auf Grund technischer Dinge konstruieren — als der mit dem Gegenpol Delacroix', auf den man bei Manet am wenigsten gefaßt ist, mit Ingres. Gleich daneben hängt der Troyon, und ein wenig weiter der

Musentanz Corots. Wir spüren nicht die leiseste Beziehung zu der Olympia, auch wenn wir uns viel andere Bilder ähnlicher Art hinzudenken. Aber zwischen dem Troyon und dem Corot hängt die wunderbare „Madame Rivière" von Ingres mit dem wallenden Schleier auf dem blauen Pfühl, und da bleibt der Blick, der von der Olympia voll ist, wie magnetisch angezogen hängen. Man wird zu keinem Vergleich getrieben. Jede Einzelheit scheint jede Möglichkeit des Vergleichs auszuschließen. Wenn man näher an das Ingressche Bildnis herantritt, wird die Manetsche Vorstellungswelt von dem, wie blechern wirkenden, schwarzen Haar, von dem aufs äußerste detaillierten türkischen Tuch, von der ganzen Perfektion dieser wie Kleinkunst wirkenden Bildnismalerei abgestoßen. Tritt man aber nicht näher heran, bleibt man so weit stehen, daß der Blick gemächlich von dem einen Bild zum anderen wandern kann, so ist es, als zögen sich alle haargenau gezeichneten Einzelheiten des Ingres, alle seine Härten, ebenso zu einer Massenwirkung zusammen, wie sich die Pinselstriche auf der Olympia zu wirksamen Massen einen. Die Härten des Bildnisses führen zu dem unvergeßlichen Ausdruck weicher Anmut, zu dem unlösbaren Zusammenhang aller Teile, der uns hier vielleicht noch inniger als in der Olympia erscheint. Man meint dann auch hier trotz der Häufung von Details eine Vereinfachung zu erkennen, die, wenn schon verschwiegener, nicht weniger wirksam ist und mit ganz anderen Mitteln zu einem dem Gehalt der Olympia verwandten Resultate führt. Wie bescheiden wird der Forscher vor solchem unanalysierbaren Beziehungen. Der Ingres soll modelliert sein, der Manet nicht, und dabei ist es einem, als sei die Olympia in der Modellierung viel weiter getrieben als die „Madame Rivière", als sei hier das Flächige nicht weniger gewahrt, obwohl die Schatten — freilich wie zart! — das Fleisch umspielen. Die seltene Sachlichkeit, die nicht der Wärme entbehrt, aber die warme Gefühlsregung des Darstellers ungreifbar macht, ist das Gemeinsame, und es führt geradezu zu einer Instinktgemeinschaft. In dem Bildnis der Dame stecken die Möglichkeiten der Olympia. Vielleicht wäre es nur nötig, das Bildnis zu entkleiden. Dagegen enthält die Olympia Möglichkeiten, die Ingres' Anschauungen weit hinter sich lassen. Zolas Behauptung, sie enthalte den ganzen Manet, war für das Stück des Oeuvre,

das in den sechziger Jahren vollendet war, zutreffend, aber auch nur für dieses Stück. Wieviel anderes, fast Entgegengesetztes sollte dazu kommen! Und Zola irrte, wenn er damals schrieb, die Olympia enthalte nicht nur den ganzen Manet, sondern nur Manet. Man fühlt gerade in dem Saal des Louvre das Traditionelle des Werkes. Daher sagt uns Zolas Behauptung, die Nackte sei nur ein Modell von der Straße gewesen, an dem Manet nur das Malerische gereizt habe, nicht viel. Weder die Olympia, noch das Déjeuner sur l'herbe, von dem Zola dasselbe sagte, verdanken einem neuen Begriff des Malerischen ihre Wirkung. Dieser Begriff ist zu allgemein geworden. Unser Auge hat sich mit Dingen, die malerisch genannt werden, übersättigt. Werke, die in der Salle des États ihren Rang behaupten, sind seltener geworden. Über die Tradition, die das Déjeuner sur l'herbe und die Olympia trägt, sollte Manet hinausgehen, und wir sind mitgegangen, froh des Gewinns. Es ist zuweilen gut, in den Louvre zu gehen, um zu merken, wieviel wir dabei verloren haben.



70. Combat de taureaux, 1865.
0,78 : 0,64 (Duret No. 75).
Sammlung Denys-Cochin.

NACH DER SPANISCHEN REISE

Erst in dem Jahre, als die „Olympia" ausgestellt war, nach Schluß des Salons, im August 1865, machte Manet als Tourist die Reise nach Spanien, die die Sehnsucht des Malers schon oft genug unternommen hatte. Nichts schildert ihn besser als diese Reise. Sie sollte nur bis Madrid gehen und das, was auf dem Wege und in der Nähe lag, mitnehmen. Astruc gab ihm gute Ratschläge und einen genauen Plan mit allen Sehenswürdigkeiten. Manet ist in Burgos und Valladolid, in Madrid und Toledo gewesen. Sprach man ihm davon, so bekam man alles mögliche über den Unterschied zwischen Paris und Madrid zu hören, wenig von Bildern. Natürlich ist er ein paarmal im Prado gewesen und hat sich die Velasquez angesehen. Privatsammlungen hat er nicht



71. Combat de taureaux, 1865/66.
1,10 : 0,90 (Duret No. 73).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

besucht, nicht einmal die Galerie des Herzogs von Ossuna, die ihm Astruc besonders empfohlen hatte. Von Greco scheint er, außer den wenigen Bildern, die damals im Prado hingen, nur die beiden frühen Hauptwerke in Toledo, das „Begräbnis“ und das „Espolio“ gesehen zu haben. Er war weder in dem nahen Escurial, den ihm Astruc ans Herz gelegt hatte, noch in Aranjuez und saß meistens in Madrid und las französische Zeitungen. Weder Goya, noch Velasquez, noch Greco vermochten seine wenig heiteren Gefühle zu überwinden. Er kam sich wie ein Verbannter vor. Einiges Vergnügen haben ihm die Stierkämpfe bereitet, und er hat in der Arena flüchtig gezeichnet. Was ihm die Laune verdarb, war — es ist schmerzlich zu sagen, und der romantische Astruc unterdrückte nur mit Mühe ein mitleidiges Lächeln — der fatale Geruch des Öls und die zweifelhafte Butter. Die köstlichsten Gerichte des Geistes machte der verwöhnte Magen des Parisers zuschanden. Am selben Mittag, als Manet in Madrid eintraf, kam Théodore Duret, der eine phantastische Reise durch Portugal gemacht hatte, in Madrid an. Er kam von Badajoz, an der portugiesischen Grenze, hatte eine mehrtägige Reise in der Diligence hinter sich und war halb verhungert. Das soeben eröffnete Hôtel de Paris an der Puerta del Sol schien ihm das wahre Paradies. Dort war auch Manet abgestiegen. Die beiden kannten sich damals noch nicht. Duret erzählt sehr lustig, wie sie, da das allgemeine Mittagessen schon vorbei war, allein in dem Speisesaal saßen, und wie er den Ärger des Tischgenossen erregte, weil er von allen Platten doppelt nahm, die der andere unwirsch zurückgewiesen hatte. Schließlich konnte sich Manet nicht enthalten, Duret ob seines geflissentlichen Appetits, der wie eine Beleidigung wirkte, zur Rede zu stellen. Duret motivierte seinen Heißhunger: er käme aus Portugal. Manet sagte, er käme aus Paris. Sie sind damals Freunde geworden und sind es bis zum Tode Manets geblieben. Sie gingen zusammen auf einen Tag nach Toledo. Ein Huhn, das nicht ungerochen blieb, trübte die Freude an dem Begräbnis des Grafen d'Orgaz. Ein paar Tage darauf fuhren sie nach Paris zurück. Manets Reise hat nur zwei Wochen gedauert.

Die Eindrücke sind nicht tief gegangen. Man bemerkt keine wesentliche Veränderung des Malers nach der Reise. Das Bild,



72. Le Matador saluant, 1866.
1,13 : 1,71 (Duret No. 78).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New-York.
Photo Durand-Ruel.

das unmittelbar auf Madrider Erlebnisse zurückgeht, der schöne Stierkampf der Sammlung Durand Ruel[1] ist vielleicht ein sachlicherer Beitrag zur Tauromachie als die vorher gemalten Kostümbilder gleicher Art. Das Stoffliche ändert sich. Aber dabei bleibt es. Wohl wächst der Ausdruck nach der spanischen Reise, aber daran hat die kurze Fahrt keinen Anteil gehabt. Die Steigerung ist die natürliche Folge der wachsenden Kraft des Meisters und seiner tiefer dringenden Einsicht in die Art seiner Mittel. Die entfernte Ähnlichkeit der Arenenbilder von Goya und Lucas mit dem Stierkampf Manets beruht, abgesehen von dem Motiv, auf einem gemeinsamen Impressionismus, in dem Manet stets der Überlegene bleibt. Seine Schnelligkeit in der Übertragung des Eindrucks ist nicht geringer und dringt tiefer. Man hat vor Goyas Szenen immer den Eindruck: Hier ist Gesehenes gegeben, hinter den Flecken und Strichen steht das Leben, sie sind Reflexe der Wirklichkeit. Aber nur selten, sehr selten gelingt es Goya, die Striche und Flecke zu dem eigenen Dasein einer farbigen Harmonie zu erwecken. Zu oft kommt nur ein verwegenes Zerrbild des Gesehenen heraus. Er vergißt in der Eile die Besinnung, die vor dem geschwindesten Dinge ebenso ruhig bleiben muß wie vor einem Tisch mit Früchten. Aus der Flüchtigkeit der Dinge wird die Flüchtigkeit des Darstellers. Daher verwischen sich die Bilder in uns ebenso schnell, wie sie entstanden. Sie sind nur undeutlich. Es fehlt an Haltern des Eindrucks, an Präzision der Details, unter denen ich nicht die Einzelheiten der Wirklichkeit verstehe, sondern die Akzente der Darstellung, auf die sich das Bild aufbaut. In den Bildern von Lucas werden diese Schwächen noch übertrieben. Man fühlt die Schnelligkeit nicht wie eine Kraft, sondern wie einen Mangel an Widerstand. Der überhastete Darsteller wird gegen seinen Willen fortgerissen, statt uns mitzureißen. Manet verhält sich zu Goyas allermeisten Bildern dieser Art, wie sich Goya immer zu Lucas verhält. Er bleibt der Flucht der Erscheinung gegenüber Erfinder, baut seinen Stierkampf und ähnliche Werke mit sehr losen Materialien, aber fügt sie zu stabilen Gebilden. Das Leben in dem Stierkampf Manets ist nicht größer

[1] Duret No. 73. Möglicherweise ist auch der „Matador saluant" der Sammlung Havemeyer in New York auf Madrider Eindrücke zurückzuführen. Es steht nicht absolut fest, ob er vor oder nach der Reise entstand (Duret No. 78).

oder kleiner als in dem gelassenen „Matador saluant“ [1], unter dessen weißen Wadenstrümpfen die Sehnen tanzen, oder in dem unwiderstehlichen „Fifre“ [2], mit der derben Harmonie von Gelb und Schwarz zu dem Rot der Hose, dem Blau der Jacke und dem Weiß des Gürtels auf leuchtendem gelbgrauem Grund; oder in dem prachtvollen Fischstück [3], oder in irgend einem der zahlreichen anderen Meisterwerke der Zeit.

Der „Stierkampf“ ist eins der letzten Bilder dieser Art. Die Reise hat Manet von Spanien entfernt. Die spanischen Motive hören auf. Die schillernden Kostüme bleiben unbenutzt im Atelierwinkel. Manet malte in Cherbourg und Boulogne Marinen.

Jedesmal, wenn Manet ein neues Stoffgebiet angreift — und das ist oft geschehen, es gibt nichts, das er nicht gemalt hätte —, meint man in eine neue Welt zu blicken. Dieser Eindruck beruht nicht lediglich auf Einbildung, so sicher die neue Welt immer ein Stück der alten, ein Stück Manets ist. Bei einem so leidenschaftlich auf die Natur gerichteten Menschen mochte jedes ihrer Gebiete, das er bis dahin noch nicht dargestellt hatte, voll von Impulsen sein, wie ein neues heroisches Motiv für die Romantiker. Er hatte, so scheint es, besondere Organe für alle Sonderheiten der Natur, ein besonderes Auge für Männer, ein besonderes für nacktes

[1] Duret No. 78.

[2] Duret No. 76.

[3] Duret No. 70, wurde auf der Weltausstellung von 1900 durch einen die Höhe des Bildes durchschneidenden Riß schwer beschädigt und nicht ohne Retuschen geflickt; jetzt in einer amerikanischen Sammlung. Der frühere Besitzer, Mr Manzi meint, das Bild sei ursprünglich wesentlich größer gewesen, es gehöre dazu das hier abgebildete Fischstilleben, Duret No. 121, das das Bild nach links ergänzt habe. Diese Vermutung wird durch nichts bestätigt. Der Auftrag, namentlich die Art, wie auf dem kleinen Bild das Tischtuch gegeben ist, stimmt nicht mit dem Tischtuch des großen Bildes überein, ebensowenig der Hintergrund. Es handelt sich um ganz verschiedene Formen.

Das große Bild existiert noch einmal in der Sammlung Ackermann (nicht im Duret). Die Komposition stimmt mit dem früher Manzischen Bild fast wörtlich überein, ist nur links um ein geringes gekürzt. Die Malerei ist von größter Vollendung. Auch dieses Bild scheint, wenn auch geringfügig, am Kopf des Fisches beschädigt gewesen zu sein, vielleicht schon im Atelier Manets, was möglicherweise den Künstler bestimmte, das Bild zu wiederholen. Dadurch dürfte sich die fehlende Signatur erklären. Unsere Abbildung ist nach dem Ackermannschen Bilde gemacht.



73. Le fifre. 1865.
0,98 : 1,60 (Duret No. 76).
Legs Camondo, Louvre, Paris.
Photo Durand-Ruel.

Frauenfleisch, ein besonderes für Blumen und Früchte. Darin lag seine Erfindung. Er war, wie wir sahen, schwach im Ausdenken von Situationen. Er hat sehr wenig gestellt und ist, wo er es mit Nachdruck versuchte, nie besonders glücklich gewesen. Seine Erfindung begann da, wo die der meisten Erfinder aufhört, bei der Darstellung der Materie. Ein Tuch, ein Kissen, der Fisch auf der Schüssel, die Zitrone daneben, das Messer, alles das war außerhalb der überlieferten Form so reich an Formen, die der Pinsel wecken konnte, daß man genug zu tun hatte, diese un-



74. Les bulles de savon, (Léon Leenhoff) gegen 1867.
0,82 : 1,00 (Duret No. 96).
Sammlung Pontremoli, Paris.
Photo Durand-Ruel.

komponierte Schönheit zu malen. Komponieren hieß für Manet, einem Dinge Materie geben. Wenn die Dinge auf der Leinwand lebten, war das Bild fertig.

Manet hat uns die schönsten Früchte, das schönste Fleisch, die schönsten Ausschnitte der Natur gegeben. Es entgeht uns nicht, wieviel Beschränkendes in dieser Feststellung liegt. Noch leichter entgeht heute manchem Voreiligen das Positive innerhalb

dieser Beschränkung. Manet hätte ohne sie sein Wesen, seine Gaben nie entfalten können.

Er hat uns die schönsten Marinen gegeben. Er erfand auch für das Meer eine eigene Materie. Und man kann an diesem Beispiel sehen, wie er es immer gemacht hat. Der Pinsel malt nicht nur die Schönheit des Wassers. Er gibt den Begriff des Meeres, seine Weite, seine Gewalt, seine Größe. Dem Marinemaler ging Courbet vorher, der als erster das Meer nicht mehr vom Ufer, sondern gleichsam vom Meer aus gemalt hat und für das Element ein Kraftsymbol formte. Es ist in Courbets besten Gemälden von düsterer Majestät. Manet lichtete diese Anschauung. Das Meer wird in Sonne gebadet. Der Begriff behält die Möglichkeiten Courbetscher Wogen und bereichert sich um viele Eigenschaften, die jenseits des Dramatischen liegen; ein weiterer Begriff. Vielleicht hat niemand die unbändige Gewalt der „Vague" erreicht. Aber Courbet ist es nie gelungen, sein Meer anders als mit Wellen zu bevölkern. Jeder Kahn, jedes Segel, das er nachträglich hinzufügte, wird zuviel; so wie er nie fertig brachte, neben der gewaltigen Materie seiner Grotten und Felsen einen Menschen oder ein Reh glaubhaft zu machen. Er hatte nicht das Maß für seine Dinge. Manet läßt die Möwe, den Rauch, der dem Schornstein seiner Schiffe entsteigt, alles Sichtbare der Schiffe, den Strand und die Menschen am Strand, alle natürlichen Einzelheiten seiner Szene, teilnehmen. Das Geringste wie das Größte wird wie in der Natur von dem schöpferischen Geiste getroffen, behält sein Volumen, sein Licht, seine Farbe und das Stoffliche, das ihm zukommt. Und trotzdem ist die Einheitlichkeit der Wirkung überwältigend. So hat er gegen 1866 verschiedene Marinen gemalt, darunter das merkwürdige Gefecht zwischen den beiden amerikanischen Schiffen „Kearsage" und „Alabama", das er im Jahre 1864 von einem Lotsenschiff auf der Höhe von Cherbourg mit angesehen und skizziert hatte. Das Gefecht findet im Hintergrund statt. Die ungeheuerliche Historie, die sich da vor den Augen der herbeigeeilten Pariser abspielte und mit der Zerstörung des einen der beiden Schiffe endete, lockte den Maler nicht aus seinem natürlichen Standpunkt heraus. Sein Pinsel detailliert nichts, das nicht vom Auge gesehen werden konnte. Die Hauptsache bleibt das Meer und der Himmel, auf dem, unter dem diese und manche



75. Le Port de Bordeaux, 1871.
1,60 : 0,63 (Duret No. 138).
Sammlung R. von Mendelssohn, Berlin.

andere Historie vorgehen. Der Standpunkt des Malers ist der einzig natürliche und der größte, der zu finden war. Er fesselt unsere Phantasie nicht und gibt ihr die Möglichkeit, das Schauspiel noch ergreifender zu denken, als es in Wirklichkeit gewesen sein mag. Barbey d'Aurevilly hat die Größe der Anschauung verstanden und bewundert[1].

Manet verdankt dem Meere und dem Strande kostbare Bilder. In dem blauschwarzen Hafen von Boulogne[2], das der junge Cézanne bewunderte, hat er die gespenstischen dunklen Masten bei Nacht geschildert. Ein lichteres Gegenstück ist der „Port de Bordeaux"[3], ein wunderbares Beispiel für die Beherrschung der Vielheiten der Materien und der Tonwerte[3]. In anderen wird die um den abgehenden Dampfer wimmelnde Menge geschildert[4].

[1] „ . . . C'est une sensation de nature et de paysage, très simple et très puissante. Comment croire que je la devrais à M. Manet? . . . S'il y a un homme de civilisation, de civilisation avancée et *bleuâtre* — comme on dit des perdrix — s'il y a un raffiné et un dégouté dans ce temps, où tous les moutons de Panurge se noient dans un poncif universel; et dans ce troupeau de moutons, un bélier qui veuille échapper à cet océan de vieilleries — s'il y a un retors et un roué d'art, c'est M. Manet; et voilà qu'en faisant son tableau, un tableau de guerre et d'abordage, qu'il a conçu et réalisé avec la rétorsion d'un homme qui veut, par toutes voies, échapper à l'affreux poncif qui nous submerge — c'est ce qu'il y a de plus naturel, de plus primitif, de plus à la portée de tout pinceau, depuis que le monde est monde, que M. Manet a le mieux exprimé dans son tableau du *Kearsage* et de *l'Alabama*. Un homme moins retors que M. Manet aurait placé ses vaisseaux combattant sur le premier plan, pour concentrer mieux l'attention du spectateur sur le combat même; mais M. Manet a fait comme Stendhal dans sa *Bataille de Waterloo*, vue par derrière, et dans un seul petit groupe, éloigné du champ de bataille. Il a fait comme Chateaubriand, qui reçut l'impression de ce terrible Waterloo dans les frémissements de la terre, ébranlée par le canon, à quelques lieues de la bataille, et même comme Byron qui coupe la joie, le mouvement et la musique d'un bal à Bruxelles, par ce bruit du premier coup de canon, venant du lointain . . . M. Manet a rejeté ses deux vaisseaux à l'horizon. Il a eu la coquetterie de les y rapetisser par la distance; mais la mer qu'il gonfle alentour, la mer qu'il étend et amène jusqu'au cadre de son tableau, dit assez le combat à elle seule, et elle est plus terrible que le combat . . . On juge du combat d'après ses houles — d'après le profond soulèvement, d'après l'arrachement de l'abîme — de ses flots tuméfiés . . ."

[2] Duret No. 112. Legs Camondo, Louvre.

[3] Duret No. 138. Sammlung R. von Mendelssohn, Berlin.

[4] Duret No. 113, 114. Wir bilden beide Fassungen ab. Die eine war im Besitze Tschudis (Duret No. 114).



76. La Plage de Boulogne-sur-Mer, 1869.
0,64 : 0,31 (Duret No. 117).
Sammlung Durand-Ruel.

Man fühlt die Lust der Ausflügler mit. Die Farben werden zum Feste. Die Perle dieser Art ist die kleine „Plage de Boulogne-sur-mer", die früher bei Faure war[1]. Das Bildchen charakterisiert eine Seite Manets, die in vielen Werken, zumal der mittleren Zeit, mitwirkt, ohne sich aufzudrängen, und die man neben seinem Realismus leicht übersieht: seine Lyrik. Am gelben Strand des ruhigen Meeres bewegt sich eine Menge dunkler winziger Gestalten. Die Bewegung ist ein leises Vibrieren des Strandes. Wir sehen keine Gesten, die den Bewegungsmechanismus fördern könnten, kaum einen lauen Wind, der hier und da einen Schleier, ein Badelaken, einen Sonnenschirm leise bewegt, und alle diese Dinge sind Striche und Punkte. So erscheint uns der Winkel eines Badestrands am Nachmittag, wenn wir im Dampfer vorbeifahren. Nur sehen dann die Menschen punkthafter, lebloser aus. Die Übertreibung ist leise wie der Wind, von unnachahmlicher Zartheit. Das Spielerische der dunklen Persönchen wird gegeben, wie sich Gruppen lösen und zusammenziehen, sich dieser mit dem Strande zu vereinen scheint, jener sich in steiler Geradheit davon abhebt, das Dickliche und Runde und Puppenhafte von Leuten, die, wenn wir näher kommen, ganz

[1] Duret No. 117, jetzt bei Durand-Ruel.



77. L'Alabama. Aquarell, gegen 1866.
0,35 : 0,26.
Sammlung Dr. Robin, Paris.
Photo Camentron.

anders sein würden. Impressionismus, aber nicht von der gewohnten auflösenden Art, mehr von der Art, die Constable zuweilen hatte, die Corot des öfteren eigen war, voll Kindlichkeit; ein Impressionismus, der sich unter dem Schutz der weiten Entfernung das Primitive erlaubt. Die Koloristik hat gewichtigen Anteil. Der Strand ist aus reichem Gelb, die Summe der Gestalten gibt ein reiches Grau. Dazu steht apart das grünlichblaue Meer und der graublaue Himmel. Außerdem ergänzen die Variationen in der Dichtigkeit der Materie den Rhythmus. Der Himmel ist noch sehr fest, fast ohne jede Bewegung des Pinsels, nur Kontrastfläche. Das Meer vermittelt, und das Gelb des Strandes ist am reichsten. Auch die Figuren haben ganz verschiedene Grade von Konturenschärfe. Die fast unförmliche Frau, die von hinten gezeigt wird, hebt sich schwarz vom Horizont ab. Dagegen löst die zarteste Arabeske die Frauengruppe rechts in Gelb, Weiß und Grau aus dem Gelb des Strandes heraus. Das Spiel wiederholt sich in allen möglichen Graden. Die Dichter hatten nicht unrecht, sich zu Manet zu



78. Le Départ du bateau à vapeur, 1869.
1,01 : 0,63 (Duret No. 113).
Sammlung Degas, Paris.

bekennen. Sie ahnten ein neues Versmaß, dem das Natürliche keinen Abbruch tat.

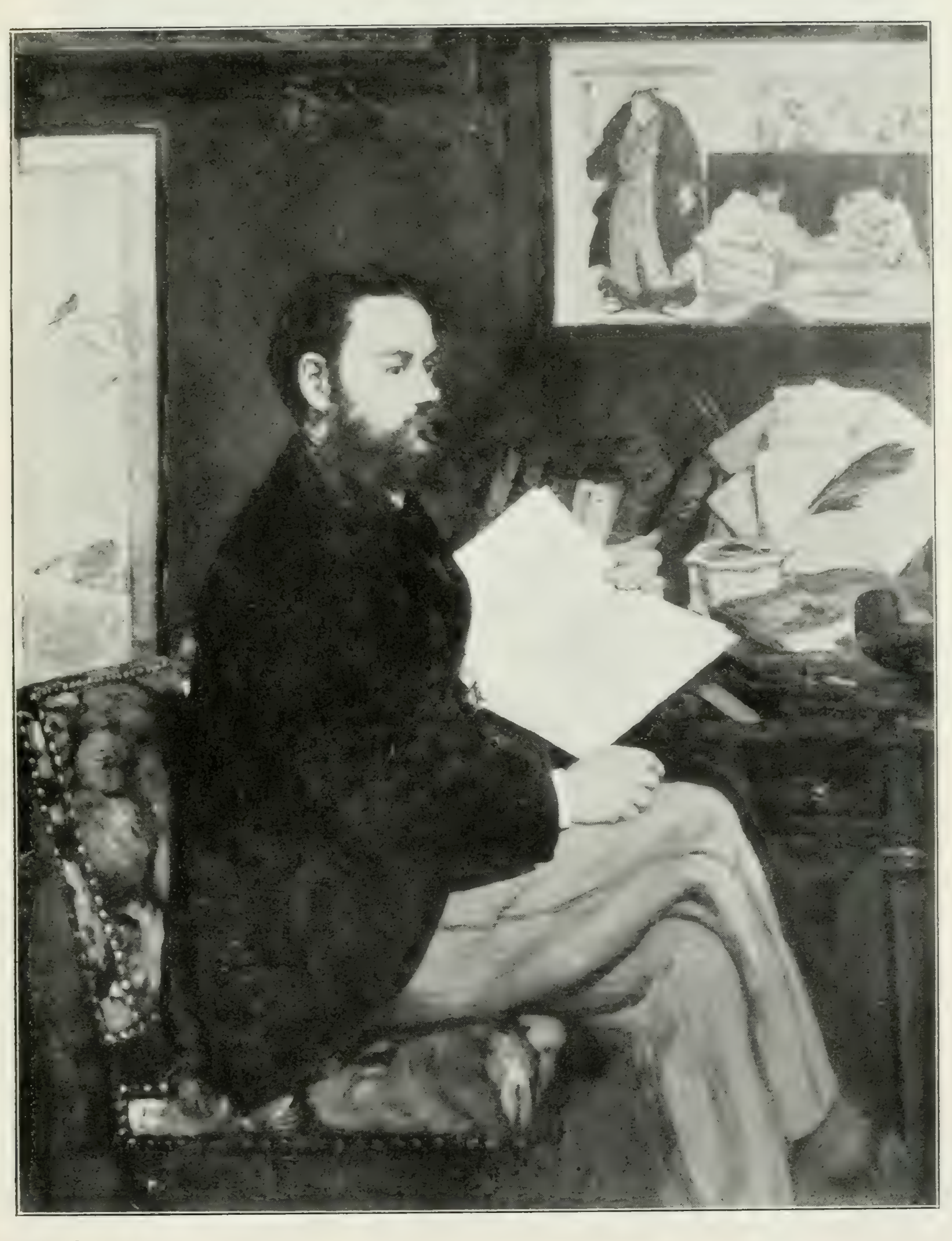
Außerdem malte er damals ein paar seiner besten Bildnisse, den Zola, den Rouvière als Hamlet, den intimen Duret, viele Frauenbildnisse, darunter seine Gattin und seine Mutter, und „Le Repos" und das pompöseste Frauenbildnis, seine Schülerin Eva Gonzalès. Fast gleichzeitig das breite Doppelbildnis „La Leçon de musique" und, ein wenig früher und ein wenig später, die „Exécution de l'Empereur Maximilian", den „Balcon" und das „Déjeuner à l'atelier". Zwischendurch zahllose Stilleben und noch alle möglichen anderen Dinge. Diese Zeit um 1870 ist Manets fruchtbarste Ernte. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: unübersehbare Mannigfaltigkeit oder die Kraft, die sich bei jeder Aufgabe erneut.

Das Bildnis Zolas war der Dank für den Dichter, der in seinen Zeitungsaufsätzen im „Évènement" und in der „Revue du XIXe siècle" und schließlich in seinen beiden Broschüren mit größter Energie für ihn eingetreten war; übrigens ohne jeden Erfolg[1].

[1] Näheres bei Duret, S. 43ff.

Die große Separatausstellung, die der vom Salon Zurückgewiesene 1867 neben der Weltausstellung am Pont de l'Alma veranstaltet hatte, gleich neben der Baracke des gleichfalls refüsierten Courbet, mit fünfzig glänzenden Bildern, war so gut wie unbemerkt geblieben oder hatte wie alle vorhergehenden Äußerungen des Künstlers nur die Spaßmacher ergötzt. Manets Bildnisse stellen im wesentlichen den geringen Teil seines Publikums dar, der anderer Meinung war. Er hätte bequem alle Leute malen können, die ihn damals nicht für einen Fant hielten.

Zola sitzt mit einem Buch in der Hand vor einem überfüllten Schreibtisch, in denkbar einfachster Pose, beinahe wie der moderne Photograph jemanden hinsetzt: ganz harmlos, aber immerhin so, daß das Gesicht gesehen wird und der Klient stillhält. Es ist auch zunächst nur ein irgend Jemand. Nichts verrät auf den ersten Blick die geistige Bedeutung des Schöpfers der „Rougon-Macquart" und des großen Revolutionärs, der schon damals auf mancherlei Art seine Eigenheit offenbart hatte. Es könnte ein Anwalt sein oder ein Beamter im Ministerium des Innern. Aber das Bild ist wunderbar. Drei Farben geben es: das Pechschwarz des Rocks, das Grau des Beinkleids und das Gelb des Fleisches. Jede einzelne wird in der Umgebung in reichen Tönen variiert und spielt mit den anderen, ähnlich wie in der „Olympia" (deren Abbildung mit dem Japaner und den Borracchos im selben Rahmen hängt), so daß das leuchtende Schwarz des Rocks wie ein dunkles Schmuckstück in farbigem Rahmen erscheint. Nur geht der Reichtum des Farbigen weit über die „Olympia" hinaus. Die gelben und grauen Töne machen aus dem Stuhl, dem Tisch mit den Schreibgeräten und Büchern, unter denen nicht die Manet-Broschüre fehlt, ein die Farben der Gestalt auflösendes Stilleben. Das Grau wird in dem kostbaren Wandschirm zu einem kalten Blau und erhellt sich in anderen Einzelheiten zu Weiß. Die Bedeutung des Menschen innerhalb dieser Dinge wird nur durch die in ihm gesammelte Farbe erbracht und durch das, was die Natur in sein Äußeres legte. Die Naturtreue in der Physiognomie muß sehr groß gewesen sein. Trotzdem ich Zola erst dreißig Jahre später kennen lernte, schien mir das Porträt noch unverkennbar. Wunderbar sind auch hier wieder die Hände gezeichnet, zumal die linke, die das Buch hält. Frau Zola besitzt einen Ab-



79. Émile Zola, 1868.
1,10 : 1,45 (Duret No. 93).
Sammlung Frau Émile Zola, Paris (für den Louvre bestimmt).



80. Le lapin, 1866.
0,55 : 0,61 (Duret No. 90).
Sammlung Doucet, Paris.
Photo Durand-Ruel, Paris.

guß der schönen Hand des Dichters. Der Vergleich wirkt verblüffend. Man hat das Gefühl, im Bilde das Leben des Organs zu sehen, dessen Äußeres der Abguß festhält.

Zwei in ihren Neigungen und Gesten sehr verschiedene, im Grunde nicht unähnliche Menschen sind in dem Werke zusammengekommen. Die Schönheit des Bildes beruht auf der machtvollen Organisation höchst vielseitiger Mittel, die zu einem Typus führt. Man erkennt die Entwicklung des Typus, wenn man an frühere Bild-



81. Pivoines, gegen 1866.
0,69 : 0,91 (Duret No. 84).
Sammlung Moreau, Louvre, Paris.
Photo Druet, Paris.

nisse, z. B. den Astruc, denkt, der geradezu als Vorstufe zu dem Zola gelten kann. Das Mittel ist reicher und die Beherrschung des Mittels viel sicherer geworden. Das Leben, das in dem früheren Bilde ein wenig ungeordnet wuchert, ist mächtig konzentriert zu einer bei aller Freiheit ganz geschlossenen Erscheinung. Und auch Zolas Stärke beruht auf der großartigen Energie, mit der er



82. Stilleben, gegen 1870.
0,92 : 0,69.
Amerikanische Sammlung.
Photo Durand-Ruel.

sein Menschentum und seine Kunst organisierte. Der Louvre, dem die Gattin und Genossin des Dichters das Bild vermacht hat, wird um ein schönes Document humain reicher werden.

In Manets Bildnismalerei verdrängt die Malerei das Bildnis. Er ist kein Seelenleser und will es nicht sein. Nur das Äußere zieht ihn an, und er rechnet mit der natürlichen Verschlossenheit des modernen Menschen. Und auch das Äußere markiert er nicht, wie z. B. Liebermann, der mit seiner weitgehenden zeichnerischen Feststellung der Physiognomie oft nur eine Maske erreicht. Er bleibt von weitem stehen wie in seinen Marinen. Man mag ihn deshalb seelenlos nennen. Es ist ihm trotzdem gelungen, immer leibhaftige, lebende Wesen zu schaffen, die wie Teile seiner selbst herumgehen. Das Leben ging ihm über das Individuelle der Erscheinung. Man kann den Standpunkt ebensogut kalt wie diskret nennen. Wer darin nur die Kälte des Unbeteiligten findet, übersieht die Noblesse des Enthaltsamen. Vielleicht waren ihm die



83. La Brioche, 1870.
0,79 : 0,63 (Duret No. 223).
Sammlung Durand-Ruel, New York.

Frauen, deren Gesten noch weniger mechanisiert sind, dankbarere Modelle. Er hat sie alle gemalt, die vornehme Dame, die Bourgeoise, die Grisette und die Kokotte. Er hatte Sinn für ihre Art, sich zu geben, und erfand verallgemeinernde Mittel für ihren Luxus, ihre Grazie, ihren Geschmack und ihr Gepränge. In den Bildern nach seiner Schülerin Berthe Morisot[1] hat der kühle Betrachter sowohl die kühnste Form eines Frauenbildnisses als auch die geistvollste Illustration einer Frau von Geist gegeben[1]. Hier führt

[1] Zu der ersten Art gehört das, abgesehen vom „Balcon", früheste Bildnis der Freundin, das seit kurzem die Sammlung Strauß besitzt (Duret No. 111), von monumentaler Haltung. Manets Psychologie der Frau in Form von malerischen Werten geben die späteren Bildnisse (Duret No. 183ff.) Auch für das prachtvolle Bild „Le Repos" (Duret No. 125) hat Berthe Morisot gesessen. Über den „Balcon" (Duret No. 107) siehe das Kapitel „Übergänge". Einige Bildnisse hat Manet als Graphiker reproduziert. Bei dieser Gelegenheit sei ein Frauenprofil in Lithographie erwähnt, das bei Moreau-Nélaton fehlt und an das sich Clot, der



84. Stilleben, 1869.
0,38 : 0,46 (Duret No. 121).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

das malerische Mittel unmerkbar zur intimsten Psychologie. Man ahnt die geistige Distinktion einer Frau, von der Mallarmé einen Dichter sagen läßt, er fühle sich in ihrer Nähe wie ein rohes Vieh[1].

die Lithographie in sehr wenigen Exemplaren gedruckt hat (2—3) mit Bestimmtheit erinnert. Berthe Morisot heiratete den Bruder Manets Eugène.

[1] Vorrede zum Katalog der nachgelassenen Werke der Malerin, im Frühling 1896 bei Durand-Ruel, mit einem der Bildnisse Manets als Titelbild.



85. Vue de l'Exposition universelle de 1867. 1867.
1,97 : 1,07 (Duret No. 92).
Sammlung Mme Angelot, Paris.
Photo Druet, Paris.



86. Le Départ du bateau à vapeur, 1869.
0,71 : 0,59 (Duret No. 114).
Sammlung Frau Hugo v. Tschudi, München.



87. Le Port de Boulogne, effet de nuit, 1869.
1,00 : 0,80 (Duret No. 112).
Legs Camondo, Louvre, Paris.
Photo Durand-Ruel.



88. Bildnis Durets, 1867.
0,35 : 0,43 (Duret No. 94).
Sammlung der Stadt Paris, Petit Palais.
Photo Bulloz, Paris.



89. Eva Gonzalès, 1870.
1,35 : 2,00 (Duret No. 129).
Municipal Gallery of Modern Art, Dublin.
Photo Durand-Ruel.



90. Jeune femme au soulier blanc, gegen 1867.
0,32 : 0,465 (Duret No. 99).
Sammlung Durand-Ruel, New-York.
Photo Druet, Paris.



91. La femme au perroquet, 1866.
Lebensgroß (Duret No. 88).
Metropolitan Museum, New-York.
Photo Durand-Ruel, Paris.



92. Berthe Morisot, 1874.
0,50 : 0,61 (Duret No. 186).
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Deletang.



93. La jeune femme au manchon (Berthe Morisot), gegen 1869.
0,58 : 0,72 (Duret No. 111).
Sammlung Jules Strauß, Paris.
Photo Druet, Paris.



94. La jeune femme au chapeau noir (Berthe Morisot), 1872.
0,41 : 0,56 (Duret No. 184).
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Durand-Ruel.



95. La joueuse de guitare (Berthe Morisot), 1867/68.
0,825 : 0,66 (Duret No. 91).
Sammlung Pope, Formington (U. S.).
Aus „Kunst und Künstler“.

DIE ERSCHIESSUNG MAXIMILIANS

Das Hauptwerk der Jahre vor dem Kriege verdankt der dunkelsten Episode der napoleonischen Wirtschaft seine Entstehung. Auf Manet machte die Bestrafung des unglücklichen Kaisers, während der andere Kaiser ungestraft auf dem Thron blieb, tiefen Eindruck, und er hat sich noch im Sommer 1867, bald nach der Katastrophe, an das Werk gemacht, aber bis die endgültige Fassung, die heute in Mannheim hängt, fertig war, wohl über ein Jahr gebraucht.

Es ist wirklich ein Historienbild. Die Szene hat sich an dem Tage, dessen Datum auf dem Bilde steht, am 19. Juni 1867, so abgespielt, wie es hier gemalt ist. Der Kaiser sah so aus. Man erkennt den Habsburger, selbst seine Kleidung (bis auf den Hut) ist historisch. Man erkennt auch seine Genossen, die tapferen Generäle Miramon und Mejia. Sieben Soldaten, heißt es in den Berichten, vollzogen die Exekution. Sie fand am Cerro vor Queretaro statt. Man hatte eine Mauer errichtet. Die sieben Soldaten und die Mauer sind auf dem Bilde. Wenige Schritte trennten die Soldaten von ihren Opfern, berichten die Historiker. Auch das hat Manet, der alle Berichte verfolgte[1], beibehalten. Nur hat er die Gruppe schräg zur Mauer und den Kaiser in die Mitte gestellt, während tatsächlich Maximilian diesen Ehrenplatz Miramon einräumte. So erzählt wenigstens des Kaisers treuer Anhänger, Prinz Salm, in seinem Buch „Queretaro".

Man bedarf keiner Dokumentation außerhalb des Bildes, um an die Wahrheit seiner Darstellung zu glauben. Dafür ist sie allein schon zu sachlich, zu abgeschlossen in sich, frei von den schwanken Brücken, die zu einer Sensation jenseits des Bildrahmens führen könnten. Es genügt, das Bild zu lesen. So sage ich absichtlich, weil es mit dem flüchtigen Anblicken allein nicht

[1] Wir bilden eine zeitgenössische Illustration ab, die Manet gedient haben könnte.



96. Zeichnung der Zeit, die wahrscheinlich Manet gedient hat.
Im Besitz des Dr. Wichert, Mannheim.

getan ist. Zu schnell erfaßt der Blick das, was dem Neugierigen der Inhalt scheint, die blutige Begebenheit; um so schneller, als Manet nichts getan hat, um ihre Sichtbarkeit zu verhüllen, um den einfachen Akt auszuschmücken. Liest man die Formen, so gelangt man zu einem zweiten unblutigen Ereignis. Es handelt von Farben und Tönen, von einem aus Horizontalen und Wagerechten gebildeten Ornament, in dem die Waffen der Soldaten, der Rauch des Pulvers, der kalte Mechanismus der Hinrichter und der ritterliche Anstand der Delinquenten, alles, was innerhalb und außerhalb des Richtplatzes vorgeht, zu einem Rhythmus wird, der über die Tragödie hinausgeht und den Sinnen reines Behagen zuführt. Goya hat sechzig Jahre vorher ein ähnliches Motiv gemalt, eine Szene aus der spanischen Revolution von 1808. Das Bild hängt im Prado, und Manet hat es gesehen und sich vielleicht bei seinen parallel gerichteten Flintenläufen daran erinnert. Sie sind das einzige Gemeinsame, und diese Gemeinschaft war bei dem Motiv unvermeidlich. Bei Goya bleibt die Mordszene. Wir sehen Gesten des Entsetzens, der Wut, des Angstwahnsinns. Die



97. Erschießung Kaiser Maximilians. Skizze, 1867.
2,60 : 1,96 (Duret No. 101).
Sammlung MaComber, Boston.



98. Erschießung Kaiser Maximilians, 1868 69.
3,05 : 2,52 (Duret No. 103).
Kunsthalle Mannheim.

Beleuchtung, die grelle, gelbe Laterne in der Mitte dient nur dazu, die Episode noch grauenhafter zu machen und die Unordnung zu vergrößern. Es ist eine Illustration in ungebührlichem Format. Nur Grauen empfinden wir. Der unreine Wille des Künstlers verdammt uns zu passiven Zuschauern einer Szene, die man unmöglich tatenlos mitzuerleben vermag. Man möchte den Opfern helfen, die Mordinstrumente zerstören, mittun, wenigstens schreien. Es fehlt das höhere Ereignis, das die Reaktion der motorischen Nerven ausscheidet und höhere Instinkte erregt. Wir sind nicht Zuschauer der Ermordung Maximilians. Die zerlumpten Kerle auf der Mauer sind es, diese vom flüchtigen Pinsel fabelhaft getroffenen apathischen Gestalten, die das ganze exotische Milieu, dem sich der Fürst leichtsinnig anvertraute, im Nu vor unsere Blicke zaubern und, eben weil sie nur so flüchtig gegeben wurden, die Erregung nicht steigern, sondern uns weglocken zur Mauer hin, die sie wie krauses Gestrüpp beleben. Diesen Zuschauern sieht wieder die Landschaft zu, und der Landschaft wiederum der Himmel. Es ist die Art, über die Dinge wegzukommen, auch wenn sie noch so ergreifend sind, auch wenn man sich noch so nahe vor sie hinstellt. Manet hat sich so nahe vor seine Soldaten hingestellt wie Velasquez vor die Meninas, hat eine nahe Mauer dahinter errichtet. Sie läßt nur wenig von dem niedrigen Horizont sehen, liegt näher als die Rückwand hinter den geputzten Mädchen des Velasquez und hat keinen Spiegel, keine Tür, ist unerbittlich. Und trotzdem scheint die Enge nur dazu da, um unseren Geist zu treiben, sie zu erweitern.

Manet gelingt, zwischen uns und dem brutalen Motiv Zwischenglieder einzuschieben, die das ausgleichen, was Goyas allzu beteiligte Agitation von dem Betrachter fordert. Die Sachlichkeit ist viel größer als auf dem Goya. Wir können die Knöpfe an den Röcken der Soldaten zählen, sehen jedes Detail, das zu der Sache gehört, aber sehen alles das wieder wie die beiden fernen Schlachtschiffe der Marine, als Stück einer Welt, in der gleichzeitig mit der erschütternden Episode vieles andere vorgeht. Diese Welt ist gerechter organisiert als das Schicksal des unglücklichen Kaisers, so schön, daß uns die lediglich traurige Bedeutung der Szene verschwindet. Sie ist Teil eines weiteren Kosmos, in dem aus Tod und Vernichtung immer wieder Leben entspringt.

So gibt zum Beispiel das Weiß nicht nur die Gürtel der Soldaten, die kaum angedeuteten Grabmäler des merkwürdigen Kirchhofs, die Hemden der beiden Generäle und den Pulverdampf. Es gibt viel mehr, ist gleichzeitig eine reiche Skala von Hell und Dunkel, von allen möglichen Materien, von dem fetten leuchtenden Weiß zu zartestem Grau. Diese Skala gewinnt ein eigenes Leben, fast eigene Bedeutung, sowie uns in der Natur die Farbe nicht als unterscheidende Eigenschaft der Dinge, sondern als Ton unter Tönen, Teile von Akkorden erfreut. Solche Skalen bietet jede Farbe des sachlichen Bildes: das Blau, das Grau, das Gelb. Und je sachlicher es wirkt, je weniger es die Dinge zu schmücken, zu verhüllen scheint, um so froher macht uns der Fund, den wir seiner Strenge abtrotzen. Es ist unmöglich, uns bei dem würdigen Gesicht des Kaisers aufzuhalten und, den Zügen folgend, in die tragischen Empfindungen des Verlorenen zu dringen, die uns notwendig aus dem Bereich der bildenden Kunst entfernen müßten. Denn bevor wir es versuchen, hat unser Auge längst die Verwandtschaft des blonden Antlitzes mit dem Gelb des Bodens, das Gemeinsame des grauen Hutes mit dem Ton der Mauer erfaßt und ist von der Einzelheit auf das Ganze geleitet. Würde sich aber kunstfremde Neugier über die mangelhafte Durchbildung des Gesichtes beschweren, weil darin das Erschütternde, das dem echten Historienmaler nie entgangen wäre, vermißt wird, so wäre zu fragen: Würde der Neugierige wirklich das Drama von Queretaro besser erfassen, wenn die Gesichter deutlicher wären? Würde seine Gier, wenn sie mehr sähe, nicht noch viel mehr verlangen? um zu spät zu merken, daß der Malerei nicht gegeben ist, solche Gelüste zu stillen, während nichts die Unendlichkeit ihrer eigenen Welt beschränkt.

So wäre also die Historie dieses Historienbildes nur ein Vorwand? Das folgt nicht notwendig. Man könnte ebensogut sagen, der Mensch sei ein Vorwand für seine Seele. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis." Das historische Ereignis, das als solches auch erzählt oder auf irgend andere Art mitgeteilt werden könnte, das allen gehört, die davon wußten und wissen, verwandelt sich allmählich in das künstlerische und wird der Besitz Manets. Das geht uns immer an, einerlei welcher Art das Objekt war, das zu Geist wurde. Es geht uns doppelt an bei einem menschlich be-



99. Goya, Erschießung der Rebellen.
Prado, Madrid.

deutsamen Objekte, dem der äußere Ring menschlicher Teilnahme von vornherein gesichert ist.

Dem endgültigen Bilde gingen drei Fassungen voraus. Die erste, früher bei Vollard, jetzt in Amerika, unterscheidet sich wesentlich von den anderen[1]. Sie ist die lebensgroße, gleich nach dem Ereignis gemalte Skizze und steht an Kraft des Temperaments am höchsten. Man fühlt das Ungestüm des Malers, der sich die Sache von der Seele malen wollte. Die Einzelheit ist verwischt. Die düsteren, dunkelbraunen und blauen Töne wurden eilig in großen Massen hingestrichen. Es fehlt die Begrenzung des Richtplatzes. Das Bild ist oben, gleich über den Köpfen der Gerichteten abgeschnitten. Die Gerichteten sind in Rauch gehüllt. Die Soldaten, in exotischen Uniformen, sind nicht zu zählen. Deutlich ist nur die Wucht des Dramas. Offenbar war dies das Bild, das Manet noch in der Separatausstellung am Pont de l'Alma haben wollte, und das, wie Bazire berichtet, von der Be-

[1] Duret, No. 101, Sammlung MaComber, Boston.



100. Die Hinrichtung des Kaisers Maximilian, datiert 1867.
0,61 : 0,50 (Duret No. 104).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

hörde aus politischen Gründen entfernt wurde[1]. Auch die zweite und dritte Fassung müssen noch 1867 entstanden sein, denn die dritte, deren Stelle in der Reihe einigermaßen feststeht, trägt das Datum dieses Jahres. Die zweite ist leider nur noch in Fragmenten vorhanden. Sie wurde, als sie sich noch im Besitz der Familie befand, wegen Platzmangels oder weil man die einzelnen Stücke leichter zu verkaufen hoffte, zerschnitten. Das größte Stück mit den schießenden Soldaten hat lange aufgerollt auf dem Boden gelegen und dadurch gelitten. Dieses wurde von Vollard erworben und an Degas verkauft. Degas hatte das Glück, bei dem Händler Portier auf Montmartre die drei kleineren Stücke dazu

[1] Falls sich Bazire nicht irrt. Ich habe das genaue Datum, wann die Ausstellung Manets eröffnet wurde, nicht erfahren können. Jedenfalls kann er nur sehr wenig Zeit für das Bild gehabt haben.

zu finden, und ließ die vier Fragmente nach einer Photographie zusammenstellen[1]. Leider fehlt der wichtigste Teil der Gruppe der Hingerichteten.

Die Fassung ist das Resultat genauer Studien. Manet ersetzte die malerische Tracht der Schützen der ersten Fassung. Er ließ französische Soldaten in sein Atelier kommen und malte sie genau in ihren Uniformen. Das historische Kostüm war bei der zweifelhaften Uniformierung der liberalen Armee nicht zu beschaffen. Jacken, Käppis und Gewehre stimmen übrigens mit der Abbildung des Exekutionspelotons bei Schmit von Tavera[2] annähernd überein. Die weißen Gamaschen waren Manet willkommen, weil sonst das Weiß der Gürtel zu isoliert gewesen wäre, und um das dunkle Graublau der Uniformen von dem Schwarz der Stiefel zu trennen. Für die Gruppe der Verurteilten ließ er Freunde posieren, (und zwar für die auf der Fassung erhaltene Gestalt den Musiker Damourette, einen Freund seines Bruders Gustav) und modifizierte die Gesichter nach Photographien. Die Komposition der Gruppe nähert sich dem Hauptbild. Nur wird zwischen den Köpfen des zweiten und dritten Soldaten von rechts ein Stück der roten Kappe des Offiziers sichtbar, der den Degen hält: ein wenig glückliches Detail. Die Gruppe steht recht kahl da. Man vermißt hinter den überlebensgroß wirkenden Soldaten weitere Pläne. Jenseits der Gruppe ist etwa in Gürtelhöhe ein breiter blauweißer Streifen gespannt, den man sich nicht recht erklärt. Die Soldaten wirken grau und flach, ohne Atmosphäre. Die enge Anlehnung an die Natur verbannt die Wucht des ersten Entwurfs. Freilich läßt der üble Zustand des Fragments, das noch durch die abgeplatzten Stellen entstellt wird, kein gültiges Urteil zu.

Die kleine dritte Fassung, die früher bei Denys-Cochin war[3], ist in der Komposition der vorigen ähnlich. Nur wird von dem

[1] Diese Photographie ist im Besitz des Herrn Leenhoff. Auch auf ihr fehlt der Kaiser und sein Nachbar zur Rechten.

[2] „Die mexikanische Kaisertragödie", A. Holzhausen Verlag, Wien. 1903.

[3] Jetzt im Pariser Kunsthandel, Durand-Ruel und Bernheim jeune. Duret (No. 104) hält das kleine Bild für das letzte der Reihe und für eine Wiederholung des endgültigen Bildes, das heute im Mannheimer Museum hängt, und bleibt auch, nachdem ich ihn auf die Jahreszahl 1867, mit der Manet selbst das kleine Bild unten links datiert hat, bei seiner Ansicht. Die ganze Art des Bildchens, die sehr weit getriebene Vollendung aller wesentlichen Details, spricht für eine Wieder-



101. Fragment der „Hinrichtung“ (gegenwärtiger Zustand), 1867.
Leinwandgröße 3,00 : 2,05 (Duret No. 102).
Sammlung Degas, Paris.

Offizier mit dem Degen der wesentliche Teil des Körpers sichtbar. Hinter der Gruppe ist die Mauer dazugekommen, der Hintergrund jenseits der Mauer ist ganz summarisch skizziert. Das kleine Bild steht unvergleichlich höher als die vorhergehende Fassung. Die Natur ist überwunden. Die Gestalten regen sich und sind trotz der starken Verminderung des Formats ebenso detailliert. Die Farbe verliert das Trockene, hat die Festigkeit der besten frühen Manet, die nicht Härte, sondern Frische verbreitet. Das Bild scheint in einem Zuge gemalt. Nach dieser Fassung machte Manet die Lithographie, die erst nach seinem Tode in bescheidener Auflage gedruckt wurde.[1] Hier ist die Gruppe (mit dem Offizier) genau dieselbe. Dagegen hat sich der Hintergrund geändert. Die Mauer macht deutlich eine Ecke, so daß die Delinquenten parallel zu der zweiten Mauer stehen. Die Änderung kommt dem Räumlichen zugute. Auf der rechten Mauer werden Gesichter unter breitkrempigen Kalabresern sichtbar, jenseits der linken die Spitzen von Zypressen.

Das Hauptbild ist wahrscheinlich erst 1869 entstanden. Es ist die einfachste Lösung und die bedeutendste. Der überflüssige Offizier ist weggefallen. Die Landschaft jenseits der Mauer weitet den Blick. Das sehr einfache Schema von Horizontalen und Vertikalen ebnet die Handlung. Der Meister besitzt sein Bild, befreit es von allem Zufälligen und erhebt die Episode zur Höhe des Monumentalen.

Die „Erschießung Maximilians", an Umfang Manets größtes Bild, rückt in die Reihe der „Déjeuner sur l'herbe" und „Olympia".

holung. Doch erinnert sich in der Tat Duret mit Bestimmtheit, daß Manet die letzte Fassung 1868/69 gemalt hat. Er erklärt die Datierung auf dem kleinen Bilde mit einer Flüchtigkeit Manets. Wenn man das gelten lassen will, bleibt immer noch der auffallende Umstand zu erklären, warum Manet sich bei dem kleinen Bilde begnügte, die zweite Fassung zu verbessern. Als eine Wiederholung der letzten Fassung kann das Bildchen, wie der Augenschein lehrt, nicht gelten. Vielleicht war es ursprünglich eine Skizze, die Manet später fertiggemalt hat.

[1] Moreau-Nélaton No. 79. Der Druck der Lithographie wurde damals untersagt. Der Drucker, der gerichtliche Verfolgung fürchtete, wollte die Platte vernichten. Vgl. den in der „Vie moderne" No. 19 vom 12. Mai 1883 faksimilierten Brief Manets an Burty vom 18. Februar 1869. Dadurch wird das Datum der Lithographie einigermaßen bestimmt und auch das des Hauptbildes. Die Präparation und den Druck der Lithographie besorgte Clot noch im Todesjahre Manets. Wie er mir mitteilt, war damals die Platte noch nicht druckfertig.

Sie ist schlichter als beide und eigener, der getreue Ausdruck dessen, was Manet aus Eigenem besaß, was ein sich einsetzender Künstler seiner Zeit mit den Mitteln seiner Zeit zu geben vermochte. Das Bild erfüllt am sichtbarsten die Repräsentantenrolle Manets, macht einen Gegenstand, der zu allen sprechen konnte, alle Mitbürger vom Denker bis zum Tagelöhner erregt hatte, zum Inhalt eines zeitgenössischen Monuments. Unter dem Druck solcher Massengedanken hatte Delacroix sein „Massacre“ geschaffen, Courbet sein „Begräbnis“. Eine große Zeit für die Kunst, die beste Zeit Manets. Noch bändigte den Egoismus des Individualisten das Bewußtsein seiner Zugehörigkeit zu einem großen, von keiner Künstlerrichtung gesprengten Kreise. Noch fühlte sich der Künstler als ausgewählter Kämpfer einer würdigen Schar, für nicht nur seine, auch der Seinen Zukunft, gegen die Feinde, nicht die Widersacher einer Zunft, gegen die Gegner einer Kultur. Man begreift, daß das Bild nicht öffentlich gezeigt werden durfte, könnte sich wundern, daß nicht alle Zeugnisse Manets verboten wurden, selbst die Stilleben. In den Bildern Manets wuchsen dem sterbenden Regime des Napoleoniden ungeahnte Widersacher. Nicht in den Motiven — die überwand die Kunst — in der Anschauung steckten revolutionäre Kräfte, die sich instinktiv gegen das lügnerische System auflehnten, das einen Maximilian geopfert hatte und bald daran ging, die Existenz Frankreichs aufs Spiel zu setzen.



102. La Dormeuse (Aquarell für eine Illustration).
Photo Camentron.

ÜBERGÄNGE

Mit den Bildern des Salon von 1869 gab Manet Leuten, die raten wollten, Rätsel auf. Das eine war der „Balkon“ [1]. Es enthält ein Dokument des Bildnismalers, die sitzende Dame mit dem roten Fächer, in einem zarten grauen Tüllkleid mit weißen Streifen. Auf dem gelben Fleisch der Brust hängt am grünen Bande ein Schmuckstück aus reichem Gold. Das schwachrosa Gesicht wird von braunschwarzem Haar gerahmt. Berthe Morisot hat dafür gesessen. Es ist das erste der Reihe von Bildnissen nach der Schülerin, ein paar Jahre älter als die meisten anderen, ein wenig stilisiert, dem Zweck gemäß derber im Ausdruck, nicht ganz so sicher wie die späteren, pastoser namentlich im Fleisch, aber in seiner Art auch sehr schön. Nur bleibt es allein, während nach der Behauptung des Malers zwei andere Gestalten der Dame Gesellschaft leisten. Das junge Mädchen [2] gehört nicht dazu, obwohl es mit denselben Farben gemalt ist. Es wirkt flau und

[1] Duret No. 107.
[2] Mlle Jenny Clauss, die später den Maler Prins heiratete.



103. Le Balcon, 1869.
1,23 : 1,69 (Duret No. 107).
Musée du Luxembourg, Paris.



104. Skizze zu dem „Balcon“, 1869.
0,385 : 0,465 (Duret No. 109).
Sammlung Sargent, London.

leblos. Die schönen lachsgelben Handschuhe bleiben ein virtuoses Detail. Noch weniger gehört der fatale Herr dazu[1], in schwarzem Rock mit schreiend blauem Schlips auf dem gewölbten Plastron; ein rosa Puppengesicht, das man dem Maler des Zola-Porträt nie zugetraut hätte. Der Rest ist wennmöglich noch fataler. Der dunkle Hintergrund wirkt wie ein Loch, in dem die schattenhaft

[1] Der Maler Guillemet.



105. Manets Mutter, 1869/70.
0,80 : 1,05 (Duret No. 124).
Sammlung D. C. Thomson, London.



106. Le Repos, gegen 1870.
1,13 : 1,49 (Duret No. 125).
Sammlung G. Vanderbilt, New York.

grauen Gegenstände ungesichert schweben. Der Vordergrund ist das giftig-grüne Gitter. Der leuchtend grüne Schirm des Mädchens und die Jalousien von matterem Grün versuchen vergeblich die Härte zu lindern.

Der Balkon Goyas, zu dem Manet vielleicht ein modernes Pendant liefern wollte[1], mit den beiden künstlich beleuchteten Frauen im Vordergrund und den beiden vermummten Männern dahinter, leidet an ähnlichen Gebrechen; nur werden sie von der

[1] Das Gemälde hat er keinesfalls gesehen, aber mag es aus Photographien oder Stichen gekannt haben.



107. Au jardin (Mme Pontillon und ihr Bruder Morizot), gegen 1870.
0,55 : 0,43 (Duret No. 131).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New York.
Aus Tschudi: Manet (Verlag Bruno Cassirer, Berlin).

Virtuosität Goyas geschickter verdeckt. Man hätte den Vorwurf, der gewohntermaßen bei jeder Gelegenheit gegen Manet laut wurde, seine Bilder glichen den Buntdrucken von Épinal, diesmal mit Recht erheben können, und zwar ohne einem Zola die Möglichkeit zu geben, daraus ein Lob zu schmieden. Zola, dem nicht die Beziehung der Manetschen Flecken zu der Flächenkunst der Japaner entging, hatte in ihnen ein synthetisches Mittel erkannt und hatte vollkommen recht, diese Konzentration der Erscheinung zu bewundern. Aber sie bedingte überzeugende Farbenkontraste, ein sehr sicheres Zugreifen, und verlor die Wirkung, sobald die Konsequenz aussetzte. Eine partielle Verwendung starker Farben innerhalb eines auf unklare Tonwerte angelegten Ensembles mußte zu rohen Effekten führen.

Man kann das Rohe dieses Bildes nicht mit dem Primitiven verwechseln, das der „Angelina“ des Luxembourg eigen ist. Ein Blick von dem einen Bild zum anderen überzeugt von der Verschiedenheit der Gattung. Die „Angelina“ ist als Skizze ein ganz fertiges Bild, in dem jedes Detail den ihm zukommenden Grad von Durchbildung erhält. Der primitive Rhythmus erfüllt, was er sich vornimmt. Die sehr wenigen Farben, das Schwarz, das Weiß und das Braun gehen zusammen, werden von einer ganz einheitlichen Empfindung geführt. Der „Balkon“, der auf viel reichere Farben angelegt wurde und reichere Einzelheiten zeigt, ist weniger fertig als die losesten Skizzen Manets. Man vermißt den Sprung Manetscher Empfindung, sieht ihn mühselig eine Wirkung zusammensetzen, die nur als Einheit wirken kann. Er hat die Gesichter verallgemeinern wollen und hatte den Mut, nicht den Eindruck des Komischen zu scheuen. Versteckte Regungen des Satirikers mögen mitgespielt haben. Sie hinderten ihn, und wir spüren die Hinderung wie eine Spur unbeabsichtigter Komik.

Und neben diesem schlechterdings mäßigsten Bild der ganzen Zeit hing im Salon von 69 das „Déjeuner à l'atelier“ [1]. Wäre der „Balkon“ nicht gewesen, so hätte das andere Bild die Gegner zu Manets Gunsten gestimmt. Man konnte dieser Lösung einer nicht banalen Aufgabe um so weniger die Zustimmung versagen, als alle die Nebenumstände, die sonst die Leute gegen Manets Motive empörten, wegfielen. Die Lösung ist vollkommen. Geradezu alles, was in dem „Balkon“ verfehlt wurde, ist hier gelungen. Eine gelassene Würde hebt das Bild über das Niveau des Stillebens. Nicht eine Nuance des reichen koloristischen Spiels tritt aus dem Rahmen. Nicht eins der zahllosen Dinge, mit denen die Freude des Malers an der Mannigfaltigkeit des Stofflichen den Raum ausstattet — und es ist ein Überfluß an Dingen da, die nur dieser Freude ihr Dasein verdanken —, wankt an seinem Platz, ist nicht nach Volumen, Farbe und Ton gesichert. An den Tisch lehnt sich das Modell des „Enfant à l'épée“, Manets Stiefsohn Léon Leenhoff. Der Junge ist größer geworden, und man meint, die Kunst, die sich früher mit der jugendlichen Grazie des Knaben, den Manet wie ein Vater liebte, begnügte, sei mit ihm gewachsen und habe gelernt, die unter dem Äußeren sich regenden Empfindungen zu malen. Die

[1] Duret No. 110.



108. Le déjeuner à l'atelier, 1868/69.
1,54 : 1,20 (Duret No. 110).
Pinakothek, München.
Photo Durand-Ruel.



109. Le café. Bleistiftzeichnung.
0,19 : 0,14.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

Gestaltung gibt der Vordergrundfigur volle Leibhaftigkeit und behält noch genug für den im Schatten sitzenden Mann im Hut[1] übrig, schafft mit markigen und ganz losen Strichen die adrette Sauberkeit der Bonne mit der silbrigen Kanne und belebt noch den Hintergrund mit sicheren Reflexen. Ein Bild von seltenster Ökonomie. Man könnte die milde Abtönung beinahe Clair-obscur nennen. Der verwöhnteste Liebhaber holländischer Kabinettstücke findet hier neue Reize der gewohnten Art. Man glaubt einen jener großen Ziseleure des Beau morceau auferstehen zu sehen, die gerade das Zeitalter Manets verbannt zu haben schien.

Woher diese unübersehbare Verschiedenheit des Wertes in zwei gleichzeitigen Werken? Nie hat Manet vorher ein in jedem Detail so vollkommenes Bild geschaffen. Nie hat er vorher je

[1] Es ist ein Freund Manets, namens Rousselin. Die Waffen gehörten einem Atelierkameraden aus der Couture-Zeit, namens Monginot, der ihm auch bei früheren Bildern, z. B. für den „Enfant à l'épée" Waffen geborgt hatte, und den Manet als Dank dafür in einer verschollenen Skizze gemalt haben soll. (?)



110. Intérieur, 1871 (Arcachon).
Aquarellzeichnung für das Gemälde Duret No. 137.
0,22 : 0,18.
Sammlung P. Romanelli, Paris.

so vorbeigeschossen. Man erklärt die Differenz nicht mit dem Hinweis auf die Stimmung u. dgl. Manet hat sicher in sehr verschiedenen Stimmungen die vielen meisterhaften Bilder der sechziger Jahre gemalt. Sie sind mehr oder weniger bedeutend, aber keins verschweigt die eigenen Werte Manets, jedes hat seine Vorzüge. In dem „Balkon" kehren sich die Vorzüge geradezu in Nachteile um. Manet scheint sich zu desavouieren. Das Mittel ist ohnmächtig vor der Aufgabe. Doch weist alles darauf hin, daß Manet sie nicht leicht nahm, daß sie ihn reizte, daß er alles daransetzte, um sie zu lösen. Wir wissen von Vorarbeiten[1], bemerken auf der

[1] Erhalten ist eine Skizze, im Besitze des Malers Sargent (Duret No. 109), in der als links sitzende Dame Mlle Clauss gegeben ist, die im Gemälde rechts steht. Die rechts abgeschnittene Skizze enthielt ursprünglich eine zur Rechten stehende Frau, die anscheinend mit dem Rücken an dem Balkon lehnte. Von

Leinwand selbst die Spuren vieler Übermalungen. Er ist sicher nicht weniger ernst bei der Sache gewesen, wie bei dem „Déjeuner à l'atelier", das nirgends eine vergebliche Anstrengung verrät.

Es bleibt kaum etwas anderes außer der Annahme übrig, daß in der Aufgabe die Gründe für das Versagen lagen. Wir begegnen dem Fall, der schon bei dem „Déjeuner sur l'herbe" vorauszusehen war. Zwischen der Überlieferung, auf die sich Manet stützte, auch wenn er noch so selbständig dabei blieb, und seinem Durst nach Naturerkenntnis kam es zum Konflikt. Das „Déjeuner à l'atelier" gelang so vollkommen, weil es ganz innerhalb der Mittel des Interieurmalers blieb. So hatte Manet schließlich alle Bilder bisher gemalt, selbst das „Déjeuner sur l'herbe", das im Freien spielt. Auch die Zirkusszenen usw. Ich will nicht sagen, Manet habe sie in Interieurs verwandelt, aber er gab sie, ohne an ihre spezifische Atmosphäre zu denken. Was ihn erregte, war ihre Bewegung, ihre lokale Materie, und in der Bewegung, in der lokalen Materie fand er seinen Ausdruck. Die Zusammenhänge erfand der Kolorist. Sie wirken wahr, weil die Koloristik, auf die wir eingeübt sind, überzeugt, und weil der Maler naiv blieb. Er bediente sich einer Übereinkunft, aber tat es unbewußt, weil sein ganzes Interesse von Dingen absorbiert wurde, für die das Atmosphärische nicht entscheidend schien. So konnte er, ohne zu straucheln, draußen gesehene Dinge, die er vielleicht draußen sogar skizziert hatte, im Atelier mit Hilfe von Modellen darstellen und tat, wie alle Maler vor ihm getan hatten. Das Moment, auf das es ihm ankam, war unabhängig von der freien Luft. Vielleicht hat er sogar schon vorher einzelne Bilder teilweise draußen gemalt. Er blieb mit seinen Sinnen drinnen, in gewohnter Umgebung.

Dieser Meister, der mit Recht von sich sagen durfte, er habe nie die alte Malerei stürzen, noch eine neue aufstellen wollen,[1] der seine Eigenart innerhalb der überlieferten Grenzen erwies

ihr ist nur ein Teil sichtbar. Der Herr und die Dinge im Hintergrund fehlen. Links im Hintergrund die Täfelung einer Türe.

Eine als Wiederholung ausgegebene Fälschung in kleinem Format (vermutlich Duret No. 108) sah ich vor einigen Jahren bei Tschudi, dem sie angeboten worden war. Sie stammt aus Kreisen, die Manet nahe standen und wiederholt Fälschungen in die Welt gesetzt haben.

[1] Vorrede zum Katalog der Sonderausstellung Manets am Pont de l'Alma, abgedruckt u. a. bei Bazire und Duret (S. 48).



111. Eva Gonzalès peignant dans l'atelier, gegen 1870.
0,465 : 0,56 (Duret No. 130).
Sammlung Alphonse Kann, Paris.
Photo Druet, Paris.

und nur deshalb verkannt wurde, weil die Überlieferung, auf die er sich stützte, schlecht gekannt war; dieser Meister malte das „Déjeuner à l'atelier“, sein glänzendstes Interieur. Und er versagte im „Balcon“, weil es kein Interieur war, oder vielmehr, weil er etwas anderes darin sah. Das Interieur blieb im Hintergrund. Man hätte die Aufgabe mit den Mitteln des „Déjeuner“ lösen können. Nichts hinderte, sich vor dem Jungen an dem Tisch einen Balkon gezogen zu denken. Schließlich ist auch die „Angelina“ ein Balkonbild. Vor der dunklen Gestalt befindet sich ein dunkles



112. La femme au lorgnon, gegen 1872.
Gegen 0,42 : 0,38 (Duret No. 140).
Sammlung Miss Christian Kilternan bei Dublin.
Photo Camentron, Paris.

Gitter. Aber dieses Gitter hat weiter nichts zu bedeuten. Es gleicht den Versatzstücken der alten primitiven Bühne, mit denen man, ohne sonst die Szene zu verändern, ein Schloß, einen Wald, ein Feld bezeichnete. Manet hatte aber eines Tages einen richtigen Balkon mit hellgekleideten Frauen bemerkt, hatte ihn mit besonderen Augen angesehen, und dabei war ihm allerlei aufgefallen. Es war in Boulogne im Sommer 1868, wo die erste Skizze zu dem Bilde entstand. Er hatte mit der Gattin und Léon Leenhoff in einem Hause, das so einen Balkon hatte, gewohnt [1] und hatte oft beobachtet, wie wenig das Licht, das auf das Fleisch und die hellen Kleider fiel, mit der Beleuchtung seiner früheren Bilder übereinstimmte, daß die Sonne die Präzision solcher Umrisse nicht

[1] So berichtete mir Herr Léon Leenhoff.



113. La dame aux éventails (Mme de Callias), gegen 1874.
1,65 : 1,15 (Duret No. 182).
Sammlung Ernest Rouart, Paris.

duldete, daß sie die Flächen und Flecken, in die er bereits, einem unbewußten Instinkt folgend, die Massen eingeteilt hatte, noch viel flächiger und fleckiger machte, daß er in einer Hinsicht weit hinter der Natur zurückgeblieben war. Und diese Hinsicht gewann für ihn Bedeutung. Zum erstenmal zweifelte Manet an der Gültigkeit seiner Übereinkunft. Der Zweifel hinderte ihn. Er begriff den Nonsens, den Eindruck eines in Boulogne gesehenen Lichteffekts sechs Monate später in einem Pariser Atelier nach Modellen in Atelierlicht malen zu wollen. So ist vielleicht der Schiffbruch des „Balcon" zu erklären. Das Bild scheiterte nicht an dem Mangel an Natur, sondern an dem erschütterten Glauben des Malers an seine Natur, an seinem Mißtrauen. Er war nicht mehr naiv genug, die Beschränkungen, die er sich bisher auferlegt hatte, weiter zu tragen.

Die Folgen dieser Wandlung ergeben eine weitere Phase im Werke des Künstlers, die des Pleinairisten, wenn ein Name gefunden werden muß. Der Name ist unkorrekt, denn die Wandlung beschränkt sich nicht auf die landschaftlichen Motive. Sie kommt nicht plötzlich und absorbiert Manet nicht vollständig, darf auch nicht lediglich als ein Zugeständnis des Naturalisten angesehen werden. Die Anschauung ändert sich allmählich, mit ihr das Stilmittel. Die Übertragung der Eindrücke in die bildliche Form wird nach neuen Gesichtspunkten vorgenommen, die sich von denen, die das „Déjeuner sur l'herbe" und das „Déjeuner à l'atelier" entstehen ließen, weit entfernen. Der Olympia-Maler tritt ab. Aber Manet findet auch jetzt seinen Stil, eine neue Verallgemeinerung seiner Eigenart.

1870 malt er zum erstenmal ein Bild von Anfang bis zu Ende im Freien und empfindet es aus dem Freien: den „Jardin" der Sammlung Havemeyer[1]. Im warmen Schatten des Nachmittags ruht die Familie auf dem Rasen des Gartens. Das Licht ist mild. Wir sind noch weit von der grellen Sonne des „Argenteuil", aber schon beginnen die Farben sich auszudehnen. Die Umrisse werden weicher, geschmeidiger, linder, die starken Kontraste gegen das

[1] Duret No. 131. Das Bild stellt nicht, wie Tschudi (S. 33) meint, das Ehepaar de Nittis dar, sondern die Schwester der Berthe Morisot, die bereits erwähnte Mme Pontillon, ihr Kind und ihren Bruder Morisot im Garten der Familie Morisot in Paris. de Nittis war Besitzer des Bildes.



114. La Baricade, 1871.
0,315 : 0,45. Aquarell.
Museum, Budapest.

Schwarz treten zurück. Die Atmosphäre wird der Vermittler der Farben.

Der Krieg unterbrach die Arbeit. Manet entzog sich nicht seiner Pflicht, wurde Offizier der Nationalgarde und trug gelassen das drollige Geschick, das ihn zum Untergebenen Meissoniers machte[1]. Er hielt die Belagerung aus[2], war, wie eine schöne Zeichnung beweist, Zeuge der Straßenkämpfe in der Kommune[3] und ging nach dem Kriege auf kurze Zeit nach Oloron in den Pyrenäen, wo seine Familie die Schreckenszeit verbracht hatte. Eins der ersten Bilder im Süden ist das „Intérieur" von Arcachon, das stille, friedliche Balkonzimmer mit der Gattin und dem Stiefsohn und dem Blick auf die ruhige See[4]. Die Leinwand erhellt sich immer mehr. Das zuckende Leben in den beiden Rennbildern von 1872[5] scheint erst durch die Eroberung des Lichts möglich geworden. Géricaults Sportbilder erscheinen trotz überzeugenderer Einzelheiten matt daneben. Auch die farbenreichen, ungemein reizvollen Bilder ähnlicher Art, die Manet selbst vorher gegeben hat — der 1863 datierte „Rennplatz" im Besitz Liebermanns und das „Pferderennen" von 1865[6], und man mag auch die frühen, unter Manets Einfluß entstandenen, Sportbilder von Degas dazu rechnen — verlieren. Die Neuheit der beiden, leider nach Amerika gewanderten Bilder des Jahres 1872 macht die alten nicht ärmer an stofflichen Reizen, aber verwandelt sie in Trachtenbilder einer sublimen Art. Das Moderne des Sports hat erst der reife Manet entdeckt und damit der Kunst eine neue, an Früchten reiche Domäne erschlossen.

Im Januar desselben Jahres besuchte er zum zweiten Male Holland. Die Reise scheint für einen Augenblick die Entwicklung zum Lichten verlangsamt zu haben. Kein Wunder, da er Franz

[1] Näheres bei Duret S. 77, 78.

[2] Vgl. die vor kurzem von der Bibliothek Doucet erworbenen Briefe Manets an seine Gattin.

[3] Nach dieser (hier abgebildeten) Zeichnung, in der eine Erinnerung an die „Erschießung des Kaisers Maximilian" mitklingt, machte Manet die Lithographie (Moreau-Nélaton No. 82). Vgl. auch die „Guerre Civile" mit einer anderen Szene der Kommune (Moreau-Nélaton No. 81).

[4] Duret No. 137. Wir bilden auch die Zeichnung zu dem Bilde ab.

[5] Duret No. 142, 143.

[6] Duret No. 50, 68, auch 69.



115. Le bon Bock, 1873.
0,83 : 0,94 (Duret No. 151).
Sammlung Arnhold, Berlin.

Hals wiedersah, den geliebten Meister seiner Jugend. Das Resultat war der behäbige Trinker, der 1873 im Salon erschien, und dessen Name, „Le bon Bock", im Handumdrehen bekannt wurde[1]. Was Manet mit keinem der vorangegangenen Bilder erreicht hatte, gelang ihm mit diesem jovialen Bildnis seines Freundes Belot. Populär war er schon seit der „Olympia". Aber seine Popularität glich bis dahin der eines Pariser Apachen in unseren Tagen. Jetzt wurde er bewundert. Die große und die kleine Kritik staunte über diese Wiedergeburt der Natur und feierte das Bild wie eine

[1] Duret No. 151.



116. Aquarell für Le bal de l'opéra, gegen 1873.
0,51 : 0,38.
Photo Durand-Ruel.

Offenbarung[1]. Ein Gymnasiast, der sich später einen Namen machte, Camille de Sainte-Croix, schickte dem Schöpfer des „Bon Bock" ein flammendes Sonett[2]. Schon der Titel mag Anteil an dem Erfolge des Bildnisses gehabt haben. Er kam in allen möglichen Veranstaltungen der Pariser wieder und wurde eine Zeitlang zum geflügelten Wort.

Geschwinde Erfolge von Kunstwerken sind immer verdächtig. Zu dem des „Bon Bock" trug kein fortschrittlicher Instinkt bei. Das Publikum war auf diese Art von Charakterisierung durch Courbet vorbereitet worden, und während es den Verbannten vergaß, brachte es dem Nachfolger billigen Lorbeer. Es ist etwas Wahres an dem Witz des renitenten Figaro-Kritikers Albert Wolff, den der Meister auch mit dem bald darauf gemalten Bildnis nie

[1] Bazire druckt einige Kritiken ab (S. 78 ff.).

[2] Abgedruckt in „Le Journal des Curieux" vom 10. März 1907. Camille de Sainte-Croix erzählt die amüsante Geschichte seines Besuchs bei Manet zur Zeit des „Bon Bock" in seiner Studie der „Portraits d'hier" vom 15. Dezember 1909.



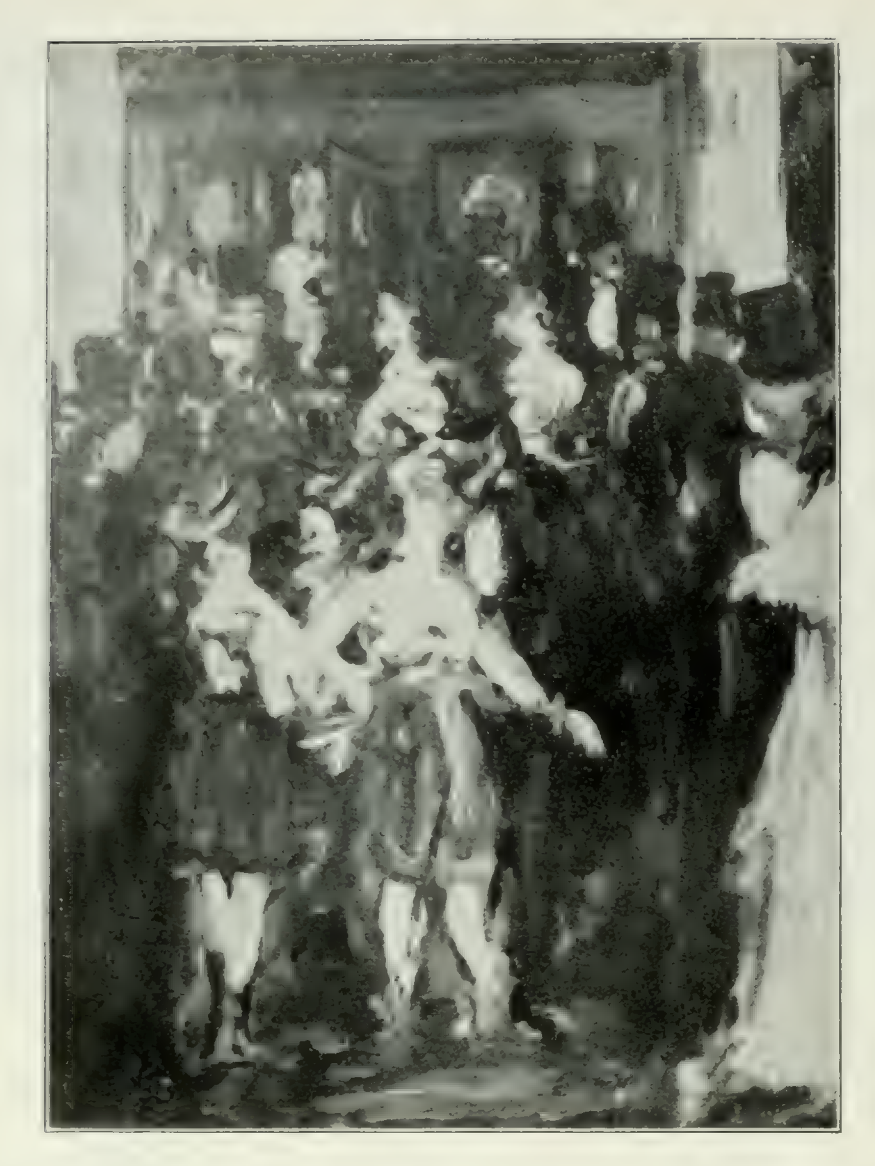
117. Aquarell-Skizze zum Bal de l'opéra, gegen 1873.
0,455 : 0,405.
Sammlung v. Nemes, Budapest.

ganz zu gewinnen vermochte, Manet habe Wasser in sein Bierglas getan. Das Bild ist trotz der robusten Allüre eine leise Verdünnung. Die Durchbildung der grauen und braunen Töne mangelt nicht der Reize, und die Hand mit der Pfeife, der Tisch mit den schönen grauen Reflexen sind schöne Details. Doch vermißt man in der Anschauung, die das Bild hervorbrachte, den vornehmen Geschmack des Meisters. Er steigt mit der fast zudringlichen Detaillierung dieses feucht-banalen Frohsinns ein wenig herab. Es fehlt der sichere Subjektivismus, der ein Bild ähnlicher Art der früheren Zeit, den wuchtigen „Fumeur" veredelt[1]. Die übertrieben lange Arbeit an dem Bilde mag geschadet haben. Wie Manet einmal zu Faure sagte, hat es über sechzig Sitzungen bedurft.[2]

Das viel vornehmere Frauenbildnis „Le Repos", das im gleichen Salon ausgestellt war, fand vor den Augen derselben Menge keine Beachtung. Ebenso ging es im nächsten Salon dem „Chemin

[1] Duret No. 61.

[2] Notice sur la Collection Faure (Imprimerie française J. Doogon, Paris. 1902) S. XXV.



118. Skizze zum Bal de l'opéra, 1873/74.
0,265 : 0,385 (Duret No. 155).
Früher Sammlung Cherfils, Paris.

de fer"[1], in dem Manet zum ersten Male stärkere und reinere Farben bei einem im Freien spielenden Motiv verwendete, vor allem ein wunderbar getöntes Blau. Das Publikum nahm die saubere Distinktion für Härte und ärgerte sich, in einem Eisenbahnbild keine Eisenbahn zu finden. Die Torheit der Kritik hat dem Meister nichts geschenkt.

Mit dem „Maskenball"[2] derselben Zeit gab Manet ein Pendant zu dem ein Dutzend Jahre vorher gemalten „Tuilerienkonzert" und damit wiederum ein eindringliches Zeitbild. Alle Gestalten sind Bildnisse der Leute seines Kreises, die wie er selbst den Freuden des Pariser Lebens nicht auswichen, Musiker, Schriftsteller, Lebe-

[1] Duret No. 152. Eine aquarellierte Zeichnung zu dem Gemälde in der Sammlung Durand Ruel. Ein Faksimile nach dieser Zeichnung wird in dem bereits erwähnten Werk von Julius Elias (Verlag Julius Bard, Berlin) erscheinen.

[2] Duret No. 153.



119. Le bal de l'opéra, 1873.
0,63 : 0,73 (Duret No. 153).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New York.
Photo Durand-Ruel.



120. Église du Petit Montrouge (Effet de neige), 1870.
0,50 : 0,61.
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

männer und Demimondänen[1]. Er nahm es genau wie Menzel und ließ seine Bekannten im Frack im Atelier posieren. Von manchen wie von Théodore Duret sieht man im Gedränge nur ein Stückchen, und das ist so haarscharf getroffen, daß es den ganzen Menschen gibt. So ist das ganze Bild gemalt, ein Stück, das ein Ganzes ergibt. Die reiche Farbe vereinzelter Kostüme wechselt mit dem Schwarz der Fracks und Dominos, und über den vielartigen Gesichtern, denen der spiritus loci ein Gemeinsames aufprägt, tanzt die Zickzacklinie der glänzenden Zylinder, gerahmt von der strengen Horizontalen der Brüstung, hinter der sich dunkle Beine und seidige Schenkel regen. Ein Augenblicksbild von größter Regsamkeit, und gleichzeitig viel mehr als ein Augenblick. Manet kam einer neuen Dekoration näher, die er vielleicht schon im „Balcon“ gesucht hatte. Das bunte Leben dieser Fleischbörse verdichtet sich zu imposanten Massen, die der Rhythmus ver-

[1] Näheres bei Duret S. 88.



121. La jetée de Boulogne, 1870.
0,45 : 0,33 (Duret No. 115).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

steckter Klänge bewegt. Die Gesten kaum verhehlter Gier der werbenden Männer, der abwehrend sich anbietenden Frauen, wägende Blicke, tastende Hände, brutale Winke, alles typische Gebärden dieses in jeder Nuance großstädtischen Treibens, werden zu dem Gekräusel eines Stils. Man hat diesen Stil, der alles aus der Zeit gewinnt, vor Manet kaum geahnt und, als er entstand, für nichts als Schilderung einer spezifischen Welt genommen, wie die Romane des Romantikers Zola. Guys sah die Möglichkeiten des gleichen Stils in blassen Umrissen vor sich, vielleicht auch Menzel, der Menzel des „Théâtre Gymnase". In dem kleinen Bilde Manets scheint sich der Stil einer endgültigen Form zu nähern, die er nicht überschreiten darf, um sich vor Erstarrung zu schützen. Nichts als ein weit umfassender Blick, der im Vielerlei das ewig Gleiche erkennt, scheint ihn zu formen.

Manet hat lange an dem Bilde gearbeitet. Es brachte ihn zu ein paar anderen, die mehr oder weniger eng damit zusammen-

hängen. Den Polichinell, der links auf dem „Bal de l'Opera“ vom Rahmen abgeschnitten wird, hat er wiederholt skizziert und gemalt und schließlich nach ihm, in anderer Stellung, seine populärste Lithographie gemacht, für die Banville das drollige Distichon dichtete[1]. „La Femme aux éventails“,[2] das Bildnis der M[me] de Callias in Maskenkostüm, mag auch noch aus derselben Stimmung entstanden sein. Die Derbheit, die sicher dem Modell gerecht wurde, erinnert ein wenig an den „bon Bock“. Freunde des jüngeren Manet mögen etwas von der großartigen Eleganz der „Maîtresse de Baudelaire“[3] entbehren, die neben diesem robusteren Geschöpf wie das Zeichen einer edleren Zeit erscheint. Doch hat die Derbheit die solidere Gesundheit für sich. Die Sicherheit der Zeichnung triumphiert über die lose Grazie. Der Arm mit der Hand, auf die sich der Kopf stützt, ist unverrückbar. Man fühlt die Schwere des Proletarierhauptes, fühlt den lastenden Körper in dem Kleide und die ganze, wenig anmutige Existenz dieser unerschütterlichen Weiblichkeit. Das Milieu ist mit Buntheit gegeben. Das gelbe Fleisch, mit dem reichen Bronzeton der Spangen geschmückt, ruht auf blauen Kissen. Das Gelb und Blau finden sich abgetönt in den Fächern der Wand wieder. Ebenso reich sind die anderen Farben getönt. Die Organisation des Farbigen und die sichere Zeichnung schützen das Bild. Alfred Stevens mag es mit Wohlgefallen gesehen und manches daran gelernt haben. Er war Manets Freund und bewies ihm treue Kameradschaft, indem er ihm den ersten wesentlichen Käufer, Durand-Ruel, zuführte[4]. Im Garten von Stevens an der Rue des Martyrs, wo sich jetzt die Straße Alfred Stevens befindet, malte Manet die „Kroketpartie“, die seit kurzem das Städelsche Institut in Frankfurt besitzt.

[1] Das Gemälde „Polichinelle“ figurierte 1874 und fand im kleinen Kreise Beifall (Duret No. 168). Die Lithographie, die einzige farbige Lithographie Manets. Moreau-Nélaton No. 87. (Ein nicht erwähnter erster Zustand, der sich durch die Farbe unterscheidet, im Besitze des Druckers Clot in Paris.)

[2] Duret No. 182. Die Dargestellte war die Gattin eines Journalisten H. de Callias, der auch über Manet geschrieben hat. Die Leinwand ist links und unten um wesentliche Streifen vergrößert worden.

[3] Duret No. 35, aus 1862. Nach dem farbigen Aquarell zu diesem Bilde, in der Sammlung Heymel machte Clot ein Faksimile für die „Insel-Mappe“ (Insel-Verlag).

[4] Näheres darüber im Anhang.



122. La Partie de Crocket I, 1873.
0,73 : 0,46 (Duret No. 169).
Sammlung Familie Caillebotte bei Paris.
Photo Camentron, Paris.

Manet war mit seiner Familie im Sommer 1873 in Berck sur mer und in Boulogne gewesen, wo mehrere schöne Marinen, unter anderen die monumentalen „Pêcheurs en mer" entstanden[1]. Im Garten des Kasinos von Boulogne hatte er oft den Spielen der jungen Leute zugesehen. Dort malte er die erste kleinere Kroketpartie, ein lichtes Bild mit dem Ausblick auf die See[2]. Im Herbst wiederholte er das Motiv in Paris in gänzlich geänderter Fassung[3].

[1] Duret No. 159. Auf dem Meer bei Boulogne gemalt. Aus derselben Zeit stammt wahrscheinlich die Marine der Sammlung Strauß.

[2] Duret No. 169. Die Gruppe links, die nicht detailliert ist, besteht aus Manets Freunde Roudier, Jane Gonzalès und Léon Leenhoff (mit dem Krokethammer in der Rechten). Das reizende Bild gehörte mit zum Vermächtnis Caillebotte an das Musée de Luxembourg, wurde aber von der Kommission zurückgewiesen. So geschehen Mitte der neunziger Jahre!

[3] Duret No. 170. Nur Roudier, der Herr im Hintergrund, ist einer der Beteiligten des vorigen Bildes. Die Frauen sind Modelle. Die auf der Linken des Bildes ist Victorine Meurend, die, soviel ich weiß, hier zum letztenmal benutzt wurde; das andere Modell hieß Alice Legouvé. (Nach ihr gibt es mehrere Studien, u. a. Duret No. 194.) Das Bild wurde auf der Vente Manet für 500 Fr.



123. Courses à Longchamps, 1872.
0,83 : 0,43 (Duret No. 142).
Sammlung Frau Potter-Palmer, Chicago.
Photo Durand-Ruel.

Das Bild, eins der typischsten Beispiele für die Übergangsperiode, wird durch das lichte Gebüsch des Gartens zu einem schönen milden Blond gedämpft, das alle Farben ebnet. Die Frau links trägt ein Kleid von verfallenem Blau, das in dem bläulichgrauen Schleier der anderen wiederkehrt, deren Kleid in gelblichen Tönen spielt. Dieselben Gelb mildern das Weiß des Hemds des im Vordergrund sitzenden Mannes mit dem schwarz geränderten Hut, kommen in dem matten Grün des herbstlichen Gebüschs wieder und am stärksten in der schönen Jacke des Herrn im Hintergrund, in weißen Hosen. Graue Töne, am reinsten in der Gießkanne, vermitteln. Das Bild, wohl die intimste im Freien gemalte Szene, gibt das stille Abgeschlossene des Gartens. Eine schöne Räumlichkeit dehnt die Pläne. Man könnte glauben, der Lyriker habe hier noch einmal das Seine dazu getan.

von dem bekannten Sammler Hecht erworben, der es vielleicht verschenkt hat. Es war lange verschollen und wurde in diesem Winter (1911 1912) von dem Schauspieler Dorival in Basel bei einem Trödler für 45 Fr. erstanden. Dorival zeigte es dem Sohne Renoirs, der auch Schauspieler ist, und brachte es zu dem alten Renoir nach Cagnes, der die Echtheit feststellte. Ein deutscher Boursier in Paris erwarb es von Dorival für 25000 Fr. Graf Keßler sorgte dafür, daß es der Frankfurter Galerie angeboten wurde, die es für 50000 Fr. erwarb.



124. Le Bateau d'Arcachon.
0,30 : 0,25 (Duret No. 134).
Sammlung Roger Marx, Paris.

In ähnlichen Tönen malte Manet kurz darauf die Familie seines Freundes Monet im Garten[1]. Der Auftrag ist lockerer und breiter, der Impressionist tritt mehr hervor, aber bricht nicht die intime Stimmung.

Monet war Manets Intimus geworden. Anfangs hatte ihn der Meister sehr stark beeinflußt. Monet hat um das Jahr 1870 viele Bilder gemalt, die, obschon nie unpersönlich, eine mehr oder weniger enge Abhängigkeit verraten und zuweilen, bei Faure waren dafür Belege, eine schwächere, mattere Art zeigen, die vielleicht auf einen nicht ganz verstandenen gleichzeitigen Einfluß Corots zurückzuführen ist. Monets Erleuchtung kam, als Manet lichter wurde. Er erkannte seinen Weg und verfolgte ihn mit der gebundenen Marschroute, die jedem Talente eigen ist. Dinge, die Manet andeutete, wurden von Monet weitergeführt und formten sich unter seinen Händen zu präzisen Grundsätzen. Ein mit

[1] Duret No. 176.



125. Die Gattin des Künstlers, gegen 1869.
0,505 : 0,60 (Duret No. 105).
Sammlung George Moore, London.
Photo Camentron, Paris.



126. Tête de femme, gegen 1870.
0,465 : 0,75 (Duret No. 122).
Sammlung Julius Stern, Berlin.



127. Marine, gegen 1873 74.
0,57 : 0,48.
Sammlung Jules Strauss, Paris.
Photo Druet, Paris.

größter Hingabe betriebenes Studium der Landschaft erschloß ihm Gesetze des Lichts und der Farbe, die für Manet immer nur relative Bedeutung besaßen. Er wurde der Lichtmaler, der Kolorist, der immer nachdrücklicher auf Reinigung der Palette drang. Diese Tendenz gibt ihm auf Sondergebieten einen Vorsprung des Technikers vor Manet, und daraus mag sich erklären, daß Manet auf solchen Sondergebieten ihm zuweilen verpflichtet erscheint.



128. „Pêcheurs en mer“ (Travailleurs de la mer), 1873.
0,81 : 0,65 (Duret No. 159).
Sammlung Franz v. Mendelssohn, Berlin.
Photo Durand-Ruel.



129. Die Familie Claude Monet im Garten, 1874.
0,95 : 0,48 (Duret No. 176).
Sammlung Arnhold, Berlin.
Photo Druet.



130. La Partie de Crocket II, 1874.
1,03 : 0,71 (Duret No. 170).
Städelsches Institut, Frankfurt a. M.



131. Les Courses, Lithographie, gegen 1872.
0,51 : 365 (Moreau-Nélaton No. 85).



132. Rennen im Bois de Boulogne, 1872.
Ca. 1,00 : 0,80 (Duret No. 143).
Sammlung Whittemore, Naugatuck (Connecticut).
(Aus „Kunst und Künstler“.)



133. En bateau (Im Segelschiff), 1874.
1,30 : 0,96 (Duret No. 181).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New York.

MANETS HELLIGKEIT

Das auf der Hand liegende Merkmal der späteren Zeit Manets ist die Helligkeit, die Rückkehr zur „loyalen" Methode der großen Tradition, wie Paul Mantz sagte[1], zu dem „venerablen" hellen Ton der alten Meister; der Bruch mit dem Clair-obscur einer in ihren Meistern unüberwindlichen, in ihren Schulen niedergehenden Kunst. Damit bekannte sich Manet wiederum zum Sohn seines Landes. Seine unverhüllte Form entsprach nicht den Salonbesuchern, aber der Logik der ganzen in hochragenden Beispielen erkennbaren Geistesart der französischen Kultur, entsprach der Klarheit der Molière, Poussin, Rameau und Diderot und Flaubert und dem Temperament der Rasse. Sie rührte an tiefere und bedeutendere Quellen des Volksgeistes als Courbet, den man vielleicht

[1] „Le Temps" vom 16. Januar 1884.

so schnell vergessen hat, weil man ihn weniger als national empfand. Sie ersetzte das Repräsentative, das wir in früheren Bildern erkannten, und das später verschwindet.

Die Argenteuil-Bilder des Jahres 1874 bringen die Entscheidung. Wir haben seit zwei Jahren in Deutschland zwei von ihnen: die blaue mit Schiffchen bevölkerte Seine mit der köstlichen rosa Frau am Ufer[1], und den sonnigen Kahn mit dem unter seinem Zelte malenden Monet[2], schnelle Eindrücke eines glücklichen Augenblicks. Das Hauptbild „Argenteuil"[3], in der Sammlung von Cutsen, sammelt solche Eindrücke und sichert sie. Es sind die Canotiers auf der Seine, die ein paar Jahre später Renoir in frohen Bildern besingen sollte. Manet enthält sich des Jubilierens. Er bleibt gelassen bei der Sache, vielleicht zu gelassen, ein wenig starr, und überläßt das Jubeln den Farben. Vielleicht gelingt das gleichzeitigen oder bald darauf folgenden Bildern noch besser. „En bateau", ein ähnliches, aber einfacheres Motiv, löst möglicherweise das Farbige noch glücklicher. Die Farbe spielt flüssiger ohne jede Härte. Der Geschmack ist bewußter. „Argenteuil" hat den unvergleichlich stärkeren Ausdruck. Die lebensgroßen Gestalten heben sich, von der Sonne prall bestrahlt, von dem leuchtenden Wasser und den leuchtenden Dingen auf dem Wasser ab. In den Wellen scheint alles absorbiert, was Himmel und Wasser durch glückliche Spiegelungen am Blau hervorbringen können. Bei van Cutsen in Brüssel war es, wenn man nach der langen Reihe der anderen Bilder der Sammlung vor das Werk trat, als blicke man von der Dunkelheit in das Licht, und erlebte etwas Ähnliches wie vor dem „Déjeuner sur l'herbe". Man erlebt die Neuheit dieser Anschauung auch heute noch, trotzdem uns ihre Folgen bis zu den letzten Ausläufern so vertraut geworden sind wie der Generation Manets die Reize des Paysage intime. Erfinder in der Kunst haben das Vorrecht, neu zu bleiben, auch wenn der nutzbare Wert ihrer Erfindung längst von der Menge verschlungen ist. Man kann ihnen

---

[1] Duret No. 172. Sammlung Theodor Behrens, Hamburg.

[2] Duret No. 174, von Tschudi für die Pinakothek in München gesichert, aber noch nicht endgültig erworben.

[3] Duret No. 171, datiert 1874. Der Herr ist Rodolphe Leenhoff, Manets Schwager, der auch in dem weiter erwähnten „En bateau", Duret No. 181, wiederkommt.

nur das Neue nehmen, nicht wie sie zu dem Neuen standen, kann ihnen nicht die Erobererhand rauben, mit der sie es in die Welt setzten, die einzigartige Energie, mit der sie sich dabei durchsetzten. Diese Energie fühlt man in den fanfarenhaften Klängen des „Argenteuil". Man denkt nicht an die moderne Farbenlehre, an die Lichtprobleme, an die Erweiterung des Natürlichen in der Malerei und dergleichen, alles Dinge, auf die man vor dem Bilde kommen könnte, sondern denkt an Manet, an den großen Sucher, an den Primitiven, an die kräftige Regung des Menschen. Das engere Schulprinzip der Impressionisten war eigentlich nur nebenbei von dem Meister der „Olympia" geweckt worden und sollte von anderen viel gründlicher organisiert werden. Die Helligkeit der Bilder Manets war nicht Zweck, sondern Folge. Er erfüllte den Anspruch, mit dem er als junger Mensch Courbet das Schwarz vorgeworfen hatte, wurde nicht heller allein, sondern vor allem durchsichtiger, klarer. Wohl erschloß sich ihm ein neues Stück der Natur, und der Kampf um die Natur war die Form seines Strebens. Aber dabei enthüllte sich ihm ein neuer Teil seiner eigenen Welt. Hinter dem Naturerоberer stand auch jetzt noch ein Idealist, der danach trachtete, seine Gabe in neuen Reihen von Formen zur Geltung zu bringen. Es ist dieselbe Folge, die sich auf einem höchsten Niveau bei Delacroix zeigt, von den „Massacres de Chios" mit ihrem relativen Materialismus bis zu den reifsten Bildern der letzten Zeit, in denen alle Materie von farbigen Akkorden gelöst wird. Diese Folge erschöpft sich nicht mit der Reinigung der Palette. Kommt es darauf an, so fehlt Manet die Konsequenz, und Monet steht höher. Denn gleichzeitig und noch nach dem „Argenteuil" entstanden viele Werke, die der Palettenfrage nichts hinzufügen, viele Bildnisse zumal, die von der modernen Koloristik so gut wie unberührt bleiben. Aber was uns als Inkonsequenz in einem Teil Manets erscheinen könnte, ist in Wirklichkeit nur die höhere Konsequenz, die keinem Teile ein Vorrecht gestattet. Sobald wir, statt lediglich auf den Ausbau der Palette zu sehen, das Manethafte suchen, verschwindet die Inkonsequenz. Und wollen wir das Manethafte durch einen allgemeinen Begriff ersetzen, so können wir ohne weiteres dafür den Menschen einführen, den Menschen in der Landschaft, im Interieur, auf dem Wasser, auf der Straße.



134. Argenteuil, 1874.
1,12 : 1,47 (Duret No. 171).
Sammlung van Cutsen, Bruxelles (G. Charlier), später Museum von Tournai.
Photo Camentron, Paris.



135. Femmes sur la plage, gegen 1874.
0,46 : 0,38 (Duret No. 162).
Sammlung Fräulein Magda Mautner v. Markhof, Wien.
Photo Durand-Ruel.

Wir dürfen daran keine ideologischen Folgerungen knüpfen. Der Mensch bleibt für Manet das Modell. Aber schon weil er daran festhielt, weil er den Begriff Mensch, so äußerlich er ihn auch gefaßt haben mag, zu erhalten suchte und um ihn mit den Begierden des Koloristen und des Lichtmalers rang, entsteht ein Ausgleich jenseits des Impressionismus. Manet bleibt der Kämpfer und der Sucher, auch nachdem ihm die Verwendung der modernen Farbenlehre, die Wirkung reiner Pigmente aufgegangen war. Claude Monet wird Landschafter und ergibt sich der Analyse, einer auflösenden Tendenz, die zunächst nur Vorteil brachte, aber in einer langen Linie zur Zersetzung des Persönlichen führt. Manet vermeidet die Spezialisierung und rettet sich vor der Zersetzung. Es ist ein steiniger Weg, der neben dem eines Monet



136. Argenteuil, 1874.
1,00 : 0,61 (Duret No. 172).
Sammlung Theodor Behrens, Hamburg.
Photo Durand-Ruel.



137. Claude Monet dans son atelier, 1874.
0,98 : 0,80 (Duret No. 174).
Pinakothek, München.
Photo Durand-Ruel.

zunächst weniger dankbar erscheint. Manet muß die Führerrolle aufgeben, auf den Titel des Eroberers verzichten. Er erscheint in jener Zeit, um das Jahr 1875, zuweilen wie ein Stillstehender, weil er zögert, der neuen Helligkeit notwendige Opfer zu bringen, während die anderen unter Monets Führung schnell in die Höhe steigen. Er tastet in dem „Linge“ [1] nach einem Ausgleich zwischen seinen alten Begriffen der darzustellenden Realität und den neuen und sucht ihn in diesem Bilde vergebens. Die waschende Mutter in dem graublauen Kleid und das Kind sind breite Flächen, die in der lichten Atmosphäre nicht in Bewegung geraten, und sie verlieren das Glaubhafte, das sonst allen Gestalten Manets eigen ist. Die Wäsche und andere Einzelheiten, vor allem der meister-

[1] Duret No. 190.



138. Le Linge, 1875.
1,15 : 1,455 (Duret No. 190).
Sammlung Paul Gallimard, Paris.
Photo Durand-Ruel

haft gemalte Stuhl mit dem Waschfaß in den gelb leuchtenden Tönen haben mehr Materie als die Menschen. Man glaubt, große Puppen vor sich zu haben, die zu menschenähnlich gebildet sind, um als Puppen zu wirken und zu hölzern dastehen, um für Menschen genommen zu werden. Es ist viel Licht in dem Bilde, aber das Wichtigste fehlt, der Raum. Die Erblindung der Farbe, auf die Blanche hinweist, mag einen gewissen Anteil haben[1]. Eine Reise nach Venedig im Jahre 1875 schenkt ihm den farbentrunkenen „Canale grande" mit den blauweißen Pfählen[2]. Mit fester Hand werden die farbigen Massen gebändigt. Die Atmosphäre spielt frei um die bewegten und festen Dinge. Jede Unsicherheit ist verschwunden. Man meint, jetzt müsse eine Serie ähnlicher Art, die Fortsetzung der Argenteuil-Bilder folgen. Da kehrt Manet ins Atelier zurück und gibt sich ans Bildnismalen. Solche Schachzüge der Entwicklung gleichen der Bewegung der Vorposten vor dem Heere. Bevor die vorgeschobene Truppe ins Feuer kommt, wendet sich der Führer zurück, um die übrige Masse in dieselbe Front zu bringen.

Manet hat damals eine kaum übersehbare Menge von Bildnissen gemalt, noch mehr skizziert, und in diesen Skizzen steckt zuweilen noch mehr als in den Bildern. Seine Gestaltungsfähigkeit vermochte schon in den allerersten Strichen, die die Leinwand bedecken, charakteristische Formen zu geben, typische Haltungen, die ein Pinselstrich deutet, vollkommene Bewegungen der Glieder, die aus Farbenflecken entstehen. Pietätlose Hände haben manche solcher Skizzen nach Manets Tode „vervollständigt", ohne zu bedenken, daß die unnützen Füllsel die Form verwischen müssen[3].

[1] J. E. Blanche: Essais et Portraits (Dorbon Aîné, Paris 1912). Blanche vermutet, das Bild sei in dem als Atelier dienenden Salon der Rue de Saint Pétersbourg entstanden.

[2] Duret No. 204.

[3] So wurde z. B. der Hintergrund der „Amazone" (Duret No. 202) von fremder Hand wesentlich modifiziert. Das Bild ist nicht zu verwechseln mit dem unvollendeten Bildnis einer Dame im Reitkleid, das denselben Titel trägt und sich gegenwärtig im Besitz des Herrn Camentron befindet. (Nicht im Duret. Leinwand: 0,85 : 1,15.) Die Dame ist im schwarzen Reitkleid mit Zylinder, vor einem grauen Gitter. Unten links steht: offert à Mr. Prins en souvenir de mon mari Ed. Manet, Veuve Edouard Manet, 1883. Es gibt noch viele Manetsche Skizzen, die nicht katalogisiert und in unbekannte Hände gelangt sind. Eine der wesentlichsten ist vor kurzem von Manzi gekauft worden. Es ist ein Bildnis von



139. Le Grand Canal, 1875.
Ca. 0,65 : 0,54 (Duret No. 204).
Sammlung Frau H. O. Havemeyer, New York.
Photo Durand-Ruel.

Die Bildnisse jener Zeit sind anders als die früheren. Es gibt manche, wie die „Dame im orientalischen Kostüm“ der Sammlung Roger Marx[1], die aus sehr ähnlichen Elementen zusammen-

---

Carolus Duran, das auch aus dieser Zeit stammen dürfte; Größe: 1,70 : 1,90. Manet war eine Zeitlang mit Carolus Duran befreundet, der in der Jugend versuchte, Manets Wegen zu folgen. Sie tauschten ihre Bildnisse aus. Wo das von Carolus Duran gemalte Bildnis Manets hingekommen ist, habe ich nicht erfahren können. Manet stellt Carolus Duran als Reiter dar, in sehr hohen gelben Stiefeln und grauem Anzug, mit dem gelben Hut in der Hand. Das Fleisch graurosa, Haar und Bart blauschwarz, ebenso die Kravatte. Der grüne Grund mit grauen Baumstämmen ist nur angedeutet. Das etwas zweifelhafte Sportmäßige des Reiters ist geflissentlich unterstrichen. Ebenso könnte man in der oberflächlichen Behandlung des Bel homme, der seiner Erfolge bei Frauen sicher war, eine lose Karikatur erblicken. (Nicht im Duret.)

[1] Duret No. 214.



140. Jeune femme en costume orientale, gegen 1876.
0,73 : 0,93 (Duret No. 214).
Sammlung Roger Marx, Paris.
Photo Deletang.

gesetzt scheinen und durch eine kaum wahrnehmbare Geschmeidigkeit, eine Dezenz in der Ökonomie der Wirkungen, höher stehen. Andere scheinen einer in jeder Einzelheit geläuterten Anschauung entsprungen. Es ist, als ob der Pleinairismus des Malers, der zu so kühnen Farbenspielen führte, das Temperament des Menschendarstellers gemildert und verfeinert hätte. Manet hat damals manchen geistvollen Menschen seiner Zeit vor der Staffelei gehabt. Er wurde mit Stéphane Mallarmé befreundet. Der Dichter kam bis zum Tode Manets jeden Nachmittag regelmäßig ins Atelier. Sie plauderten, während Manet malte. Manet hatte die Be-



141. L'Artiste (Marcelin Desboutin), 1875.
1,30 : 1,93 (Duret No. 189).
Sammlung Arnhold, Berlin.

weglichkeit des Geistes, um den graziösen Improvisationen des Dichters zu folgen, hatte den Sinn für das Unausgesprochene zwischen den Worten und nahm Anteil an den Dichtungen des Freundes. Er zeichnete für den „Après-midi d'un Faune" die köstlichen Vignetten, die man ihm nie zutrauen würde, whistlerhaft im Instinkt, ohne das Gekünstelte Whistlers[1]; und für den „Corbeau" die breiten Lithos, die über alles Whistlerhafte weit hinausgehen[2]. Gleichzeitig malte er den Dichter[3]. Mme Bonniot, die Tochter des Dichters, besitzt manches Bildnis des Vaters von berühmter Hand. Whistler hat ihm eine seiner graziösen Lithographien geweiht, Renoir ein spätes Bildnis. Bei beiden übertrifft das Artistische das Objektive. Sie geben Spezimen ihrer Laune, ihrer Eigenart. Manet hat den Menschen festgehalten, den eigenwilligen Träumer mit der subtilen Phantasie. Man mag das Echo der Ateliergespräche, die jeder der beiden schließlich für sich hielt, ohne viel an den anderen zu denken, noch treffender in dieser lässigen Pose des Rauchers finden als in den ziselierten Sätzen, mit denen der Dichter der „Divagations" ihrer gedachte[4].

Das Hauptwerk dieser Bildniskunst ist der Desboutin, der mit dem „Linge" im Salon von 1875 refüsiert wurde[5]. Marcelin Desboutin war ein armer Teufel, der weder mit der Malerei noch mit der Radierung zu einer vernünftigen Existenz kam, und von dem es ein paar gelungene Radierungen, z. B. die Bildnisse Renoirs und Degas', gibt. Er war das kleine, im Produzieren schwache, im Reden starke Talent, das alle möglichen Gründe allgemeiner Art, warum es ihm nicht gelingt, erfindet, nur nicht den besonderen sieht, der entscheidet; eine jener eng mit dem Montmartre verknüpften Gestalten, an denen die vergangene Künstlergeneration reich war, die viel mit den Großen, als sie noch klein waren, umgingen, von diesen als Kollegen behandelt wurden und, wenn der Strom die großen Kollegen in die Höhe gebracht

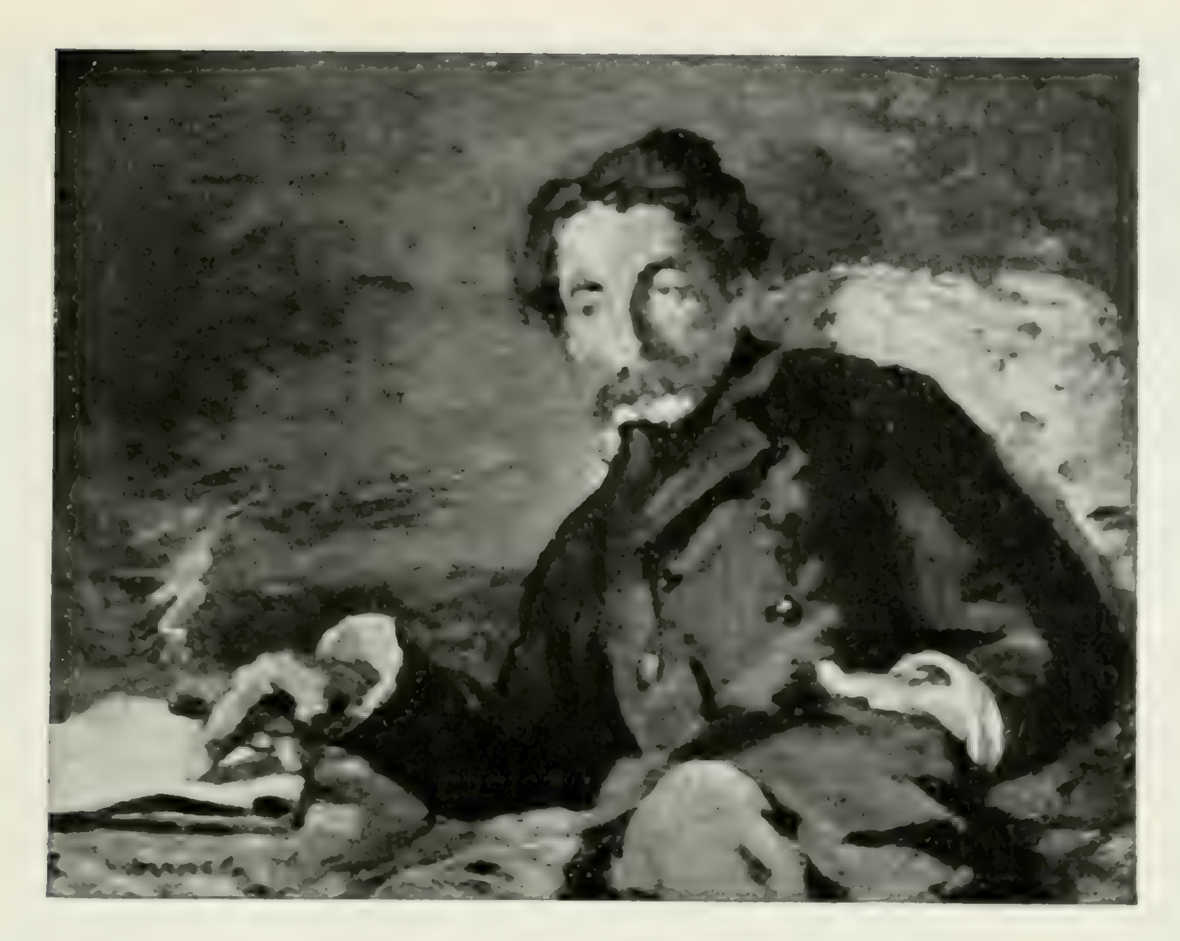
[1] Moreau-Nélaton 101—104.

[2] Moreau-Nélaton No. 90—95. Man darf sie nicht nach den verkleinerten Reproduktionen beurteilen.

[3] Duret No. 220.

[4] Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, Paris 1897: Der kleine Absatz über Manet.

[5] Duret, No. 189.



142. Stéphane Mallarmé, gegen 1876.
0,34 : 0,26 (Duret No. 220).
Sammlung Dr. Bonniot, Paris.

hatte, allein da standen wie ein grotesker Stein, den die Ebbe bloßlegte, und auch dann immer noch so taten, als gehörten sie zu den anderen. Sie waren eigenartige Wesen in allen Gesten und Handlungen, nur nicht im Metier, für dessen Nimbus sie wirkten; brave Leute, gescheit bis auf einen Punkt, mit allen möglichen vortrefflichen Dingen ausgestattet, nur unbrauchbar; Künstler, die sich gewissermaßen auf ein einziges Werk beschränkten: ihr Exterieur. Edmond de Goncourt, der viele von der gleichen Art kannte, ist um die Zeit, als Manet das Bild malte, im Atelier Desboutins gewesen und hat den originellen Kopf mit der giorgionehaften Haarfülle beschrieben, „une tête toute cahoteuse de méplats et de rondeurs turgescentes: une tête de foudroyé.“ Manet gab dem Bildnis nicht den Namen des Dargestellten, sondern nannte es „L'Artiste“, so wie er frühere Bildnisse von niederer Verallgemeinerung „Le bon Bock“ und „La bonne Pipe“ genannt hatte. Das Bild ist fast ohne Farbe gemalt. Über den schmutzig-blauen Anzug ist wenig zu sagen. Der gelbe Tabakbeutel und der gleichfarbige Hund, der wie eine Lichtquelle wirkt, sind das einzig Farbige. Die Leere des Grundes, zu der sich Manet erst später

entschloß, wirkt wie eine Wohltat[1]. Man ist nicht versucht, die Malerei näher zu untersuchen, das ist der Vorzug des Bildes; man bewundert das Weitere, die Leibhaftigkeit des Symbols.

In dem Desboutin steckt ein Manetsches Ideal, das historisch wurde. Bessere Bildnisse hat er nicht gemalt. Man findet nach dem Desboutin nichts der Art nach Verwandtes, es sei denn bei Manet selbst. Bei anderen ist die Art, wenn sie bemerkbar wird, Nebensache oder Zufall. Die meisten unterdrücken sie zugunsten des Artistischen, als ob sie sich der Gestalten ihrer Zeit schämten, oder bringen sie, um sich darüber lustig zu machen. Es ist nicht sicher, ob der modernere Standpunkt Überlegenheit oder Mangel ist, ob er für den Reichtum unserer Epoche zeugt oder für ihre Armut. Der Moderne findet für seinen Standpunkt triftige Argumente. Er behauptet, das Bild stehe höher als das Bildnis. Wer könnte ihn widerlegen? Manet selbst am wenigsten, da er viele Bildnisse geschaffen hat, die für uns keine wesentliche Beziehung zu den Dargestellten enthalten. Selbst in dem Zola, einem Meisterwerk des Porträtisten, überwiegt das Vegetative des Malerischen so sehr das Bildnis, daß wir es im Vergleich zu dem Desboutin Stilleben nennen könnten. Bei aller Schätzung des Reichtums solcher Perlen einer früheren Zeit möchte ich in dem gesteigerten Ausdruck des Desboutin eine höhere Stufe sehen. Die Aufbietung, die sich auf nichts anderes als die bildliche Darstellung dieses Menschen richtet, in dem der Maler ein typisches Glied seines Kreises erkannte, dieses eine und nichts als das eine so vollkommen erreicht, daß wir in der blonden Atmosphäre um den Menschen den ganzen Kreis emporwachsen sehen, scheint mir ein höherer geistiger Aufwand als die üppigste Verschwendung materieller Reize. Und sie ist seltener. Es gibt in der heutigen Kunst keine Desboutins mehr, die man ohne das Gefühl des Unzulänglichen betrachten könnte, in denen die Absicht des Zeitpsychologen nicht die Kunst zerstört. Es gibt nicht die Einfachheit mehr, die an solchen Aufgaben genug hat. Ich glaube, im Grunde wird das bedeutende Bildnis, das von keinem Kompromiß getrübt wird, heute durch dieselben Ursachen zunichte, die jede

[1] J. E. Blanche (Essais et portraits, Verlag Dorbon Aîné, Paris 1912) erinnert sich, als er im Atelier Manets war, rechts von der Gestalt einen Gartenstuhl gesehen zu haben.



143. Porträt von Clémenceau, 1879.
0,94 : 1,14 (Duret No. 261).
Sammlung v. Nemes, Budapest.

repräsentative Malerei, auch jede allgemein zugängliche Monumentalkunst verhindern. Vor Manet aber finden wir manches Bildnis ähnlicher Art. David und Ingres gaben ihr Bestes in solchen Zeugnissen. Eins der bedeutendsten gehörte zu Manets Lieblings-

bildern, und man kann das, was er darüber sagte, fast wie ein autobiographisches Bekenntnis auffassen. Er sprach einmal mit Arsène Houssaye über den Père Bertin im Louvre. Houssaye gab ihm allerlei Gutes zu, aber nannte das Bild „sec". „Sec?" antwortete Manet, „allons donc! Ingres a choisi le père Bertin pour styliser une époque, il en a fait le bouddha de la bourgeoisie cossue, repue, triomphante . . ." Und im Zusammenhang damit kommt er auf seine eigenen Bildnisse zu sprechen. Andere hätten die Frau des Zweiten Kaiserreichs gemacht, er „la femme depuis". Er nennt viele Frauen, die ihm saßen, „qui ont leur caractère à elles." Dabei fällt ihm der Desboutin ein. „Il y a une étude, pas de femme celle-là, qui m'a rudement intéressé. C'est l'étude d'après Desboutin. Je n'ai pas eu la prétention d'avoir résumé une époque mais d'avoir peint le type le plus extraordinaire d'un quartier. J'ai peint Desboutin avec autant de passion que Baudelaire."

Man kann diese Passion nicht in den Blicken des Modells lesen, fühlt sie ebensowenig in sichtbaren Zeichen eines Mitgefühls des Malers, fühlt sie hinter dem Dargestellten und hinter der gelassenen ureinfachen Darstellung, in der Einfachheit, die Opfer verlangte, in dem restlosen Ausgleich von Stoff und Geist, in der zum Objekt gewordenen Gewalt, die den simplen Kupferstecher fähig macht, zum Träger unbegrenzter, vielartiger, unaussprechlicher Empfindung zu werden. Man versteht vor dem Bilde, was Manet unter der „Concision" verstand, die er vor allem vom Künstler verlangte[1].

Manet liebte die Typen seiner Zeit. Gern hätte er Victor Hugo gemalt. Freunde vermittelten, aber der alte Löwe war nicht zu bewegen. Von Clémenceau machte er zwei eilige Studien, die den Redner

[1] G. Jeanniot (En souvenir de Manet in der Grande Revue vom 10. August 1907) zitiert den Ausspruch Manets: „La concision en art est une nécessité et une élégance; l'homme concis fait réfléchir, l'homme verbeux ennuie; modifiez-vous toujours dans le sense de la concision. Dans une figure cherchez la grande lumière et le grand ombre, le reste viendra naturellement. C'est souvent très peu de chose."

Er fährt fort: „Et puis cultivez votre mémoire, car la nature ne vous donnera jamais que des renseignements — c'est comme un garde-fou qui vous empêche de tomber dans la banalité . . . Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui vous amuse. Pas de pensum! ah non, pas de pensum!"



144. Porträt von George Moore, gegen 1878.
0,46 : 0,55 (Duret No. 246).
Sammlung Max Liebermann, Berlin.

besser charakterisieren als der große Apparat Raffaellis im Luxembourg[1]. Gambetta saß ihm, leider zu kurz, um mehr als ein paar Zeichnungen zu geben. Auch Albert Wolff, der Kritiker des „Figaro", wurde, weil sich der Konterfeite weigerte, nicht fertig; doch hindert das, was dem Bildnis fehlt, nicht das Werk, ein wunderbares Zeugnis des genialen Menschendarstellers zu sein, vielleicht das überzeugendste[2]. Wolff hat sich mit seiner ganzen Literatur um die Kunst kein solches Verdienst erworben wie mit seiner Physiognomie. Seine Häßlichkeit war legendarisch. Die Jungen karikierten das Affenartige seines Schädels. Man erschrak schon vor seinem Gesicht, wenn er in eine Ausstellung kam. Ein groteskes Versehen bestimmte ihn, sich mit dem Schönen zu beschäftigen. Manet kämpfte mit seiner Kunst um seine Kunst. Er wollte die banale Wider-

[1] Duret No. 261, 262.
[2] Duret No. 212.



145. Porträt von Albert Wolff, gegen 1876.
0,71 : 0,89 (Duret No. 212).
Sammlung Manzi, Paris.

spenstigkeit des Gefürchteten, der noch dazu eitel war, besiegen und begab sich mit der festen Absicht ans Werk, das Modell zu verschönern. Das gelang ihm, freilich nicht, wie es der Eitle erwartete. Wolff sitzt auf einem Schaukelstuhl mit gelblicher Lehne vor einer Wand von verhülltem Gelb. Gelb und ein zartes Rosa, das nur in dem ziegelroten Strich der Lippen erhöht wird, geben das Fleisch, leichte Striche von Schwarz den Anzug. Die Zartheit des Auftrags erinnert an die Rosita Mauri. Diese Zartheit



146. Henri Rochefort. 1881.
0,67 : 0,82 (Duret No. 283).
Kunsthalle Hamburg.
Photo Durand-Ruel.

wird zu der behutsamen Sorgfalt des Operateurs, der mit leichten Fingern entscheidende Einschnitte vollbringt. Sie wird ein ideales Mittel, den Negerschädel mit den wulstigen Lippen spielend hervorzubringen. Die Verschönerung ist die Diskretion des Künstlers, die sich — im Gegensatz zu einem Liebermann — nicht verleiten läßt, aus dem originellen Kopf eine übertriebene Maske zu machen, sondern eine ganz einfache Form fähig macht, auch diesen Typus zu geben. Es ist die Art, wie die Alten ver-



147. Hamlet und der Geist, gegen 1875.
0,56 : 0,44 (Duret, Pastelle No. 76).
Sammlung Dr. Bonniot, Paris.
Photo Deletang, Paris.

führen, wie es von den Neueren ein Ingres machte, an den dieses klassische Bildnis Manets mit seltsamer Eindringlichkeit erinnert. Manet hält sich zurück wie Raffael in dem Kardinalbildnis des Prado. Man sieht keine Modellierung in dem alle Modellierung herausfordernden Gesicht, keinen Pinselstrich in den Zügen, der mit drei Pinselstrichen gegeben werden könnte. Aber der Mensch steckt ganz und gar in der geschmeidigen Hülle. Jede Nuance charakterisiert ihn. Man glaubt den glatten, knochenlosen Körper unter den Kleidern zu spüren und ergänzt sich die Hände, die der Pinsel kaum begonnen hatte, als der Dargestellte — durch nichts hätte er besser die Unfähigkeit seiner Kritik erweisen können — Reißaus nahm.

Von seinem Freund Chabrier, dem kunstfreundlichen Komponisten, der schon auf dem „Opernball“ figuriert, soll Manet



148. Portrait de Faure dans Hamlet, 1876 77.
1,28 : 1,83 (Duret No. 218).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

ein Bildnis gemalt haben, das versteckt werden mußte, weil es den beginnenden Wahnsinn des Musikers verriet[1]. Sein letztes Männerbildnis war der Rochefort[2], von dem man auch vermuten könnte, Manet sei mit besonderer Passion bei der Sache gewesen. Es ist ein merkwürdiges Pendant zu dem schönen Rochefort Courbets der Sammlung Weigand. Man merkt bei dem Vergleich, wie unverhältnismäßig bewegter die Objektivität Manets war. Er scheint mit allen Nerven und Sinnen beteiligt, und zwar mit modernen Nerven, modernen Sinnen, während Courbet nur die altmeisterlich geschulte Hand hergibt.

Auch sich selbst hat Manet zweimal, und zwar zur gleichen Zeit, im Jahre 1878, gemalt oder skizziert; in zwei ganz verschieden gearteten Bildern, von denen jedes eine Seite des Künstlers darstellt. Das magistrale Bildnis, das früher bei Pellerin war[3], erzählt mehr von der wuchtigen Pinselschrift des Malers als von dem Menschen. Das Selbstbildnis in ganzer Figur dagegen[4], leider nicht vollendet, gehört zu der Art des Desboutin und kommt einer Selbstanalyse gleich. So denkt man sich Manet bei der Arbeit. Der ganze schmächtige Körper scheint nur von der Energie des Sehens bestimmt.

Seine Art war nicht nach jedermanns Geschmack. Faure, der Sänger, dem er sich als einem seiner ersten Käufer verpflichtet fühlte, und der für sein Porträt in der Rolle des Hamlet, in der Oper von Ambroise Thomas, den exorbitanten Preis von 6000 Fr. ausgesetzt hatte, machte ihm viel Mühe. Faure erzählte selbst, Manet habe neunmal das Bildnis als Hamlet begonnen und drei Bilder zerschnitten, bevor er zu dem rechten kam[5]. Faure war

[1] Nicht im Duret. Das Bild soll im unfertigen Zustand zerstört worden sein. Von dem Pastellbildnis des Komponisten, im Besitze des Sohnes, ist unten die Rede.

[2] Duret No. 283.

[3] Duret No. 245, jetzt im Besitz der Marquise de Ganay, Paris.

[4] Duret No. 244.

[5] Notice sur la Collection Faure S. XXVI. Außer dem Hauptbild bei Durand-Ruel (Duret No. 218) existiert noch die recht summarische lebensgroße Skizze der Hamburger Kunsthalle (Duret No. 217). Den Beginn der Komposition kann man wohl in dem hier abgebildeten Pastell „Hamlet und der Geist“ erblicken, das Mallarmé besaß. (Duret, Pastelle No. 76.) Das Brustbild Faures, das in diesem Frühling in Bagatelle ausgestellt war, hängt nicht mit dem großen Bildnis zusammen, sondern wurde in der allerletzten Zeit, 1883, gemalt. (Nicht im Duret. 0,65 : 0,81.)



149. Selbstporträt, 1878/79.
0,67 : 0,83 (Duret No. 245).
Im Besitz der Marquise de Ganay, Paris.

unerträglich eitel und eingebildet. Auch seine berühmt gewordene Bildergalerie hat er sich im wesentlichen aus Eitelkeit und nebenbei aus Spekulation gekauft, ohne besondere Liebe zu den Bildern und mit noch geringerem Verständnis. Es war damals auch dem Banausen unmöglich, keine vortreffliche Sammlung zu erhalten, wenn er an den rechten Mann kam. Die Monet, Sisley und Pissarro der Sammlung sind größtenteils auf Veranlassung Manets zu Faure gelangt. Manet verdankte seinen Einfluß auf den Mäzen nicht seiner Kunst, sondern seinem Witz. Man erzählt sich darüber

manche gut beglaubigte Anekdote[1]. Manets Bonmots zündeten besser als seine Bilder. Er gehörte zu dem heute legendenhaften Kreis des Café Tortoni, der nur des Esprits wegen da zu sein schien, in dem es Menschen gab — Aurélien Scholl gehörte dazu — die sich nicht auf die Straße wagten, wenn sie sich nicht inspiriert fühlten, wo ein gutes Wort, im rechten Moment gesagt, einen Menschen berühmt machte. Es war die gute Zeit des Boulevard vor den Autobus und den Bierrestaurants. Vielleicht ist von jener illustren Sekte nur Degas übriggeblieben, dessen beißende Witze schwer heilbare Wunden schlugen. Auch Manets Köcher hatte spitze Pfeile. Meissonier und andere bekamen sie zu kosten. Sein Witz war spontaner als der eines Degas, wie seine Bilder. Das Beste soll er gesagt haben, während die Hände mit dem Malen zu tun hatten. Aller Witz aber hielt Faure nicht ab, das Bild zurückzuweisen. Es blieb bis zu Manets Tode im Besitz des Meisters.

Der Faure gehört nicht zu den Meisterwerken. Man denkt sehnsüchtig an den früheren Hamlet nach dem Schauspieler Rouvière[2]. Manet verfehlte die Volumen, was namentlich bei Kopf und Hals störend hervortritt; und die Farbe, die in Einzelheiten sehr schön ist, kann den schwachen Aufbau nicht retten. Er war nicht mit Liebe bei der Sache. Faure war ihm im Grunde unausstehlich. Er „sah" ihn nicht. Die Aussicht auf die gute Bezahlung war kein genügender Reiz. Er quälte sich. „Il n'y a qu'une chose vraie," sagte er einmal in seiner nonchalanten Art, „faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas on recommence. Tout le reste est de la blague."

[1] Vgl. Albert Wolff (Figaro vom 1. Mai 1883) und Proust (Revue blanche 1897). Faures Schwärmerei war Boldini, der ihn mit bekannter Virtuosität gemalt hatte. Er hörte nicht auf, Manet die Reize des Konkurrenten zu preisen. Darauf Manet: „Mon cher Faure, c'est bien, très bien, mais laissez-moi vous dire qu'hier j'étais devant Tortoni et quelques personnes soutenaient que Berthelier qui fait tout ce qu'il veut avec sa bouche et avec son nez a plus de talent que vous." Berthelier war ein beliebter Café-Chantant Sänger. „Vous avez infiniment d'esprit, mon cher Manet," antwortete Faure. Ein andermal, so erzählte mir Duret, bot Manet dem Unzufriedenen an, ihn für die 6000 Fr. von Bonnat malen zu lassen. Als Cham das Bild Manets im Salon von 1877 sah, machte er eine Karikatur mit der Legende: „Hamlet devenu fou se fait peindre par Manet". Faure soll schwer gelitten haben.

[2] Duret No. 77.



150. Nana, 1877.
1,50 : 1,66 (Duret No. 217).
Sammlung Theodor Behrens, Hamburg.
Photo Druet.

Inzwischen ging er wieder ins Freie und malte dankbarere Sujets. Der Schritt von dem „Argenteuil“ bis zu den Hauptbildern der Spätzeit scheint auf den ersten Blick geringer als die Entfernung zwischen der „Olympia“ und „Argenteuil“. Aber das liegt zum Teil wohl an der Wahl der Bilder der Spätzeit, die man zum Vergleich heranzieht. Die Entwicklung geht in dem letzten Jahrzehnt mehr in die Breite, und der Weg verwischt sich an den Rändern; sie hat immer noch besondere Stationen genug, auch wenn man nur die „Nana“ von 1877, die Ansichten der Rue de Berne von 1878, die Serre-Bilder und „Chez le Père Lathuille“ von 1879 und schließlich den Pertuiset von 1881 dazu rechnen will.

Die „Nana“[1] ist die Übertragung der Freilichterfahrungen auf das Interieur. Die Skala der hellblauen Töne hatte Manet im Freien gewonnen. Die Sonne wird zum Dekor der Szene benutzt. Die Farbe scheint auf zauberische Art kristallisiert und strahlt vervielfacht aus geschliffenen Flächen. Sie hat die nicht leichte Aufgabe, das Illustrative des Motivs, die weitgetriebene Detaillierung eines nicht eben unbegrenzten coin de la nature zu überwinden. Gelingt das vollkommen? Die „Nana“ gehört zu den Bildern, zu denen man, je öfter man sie sieht, immer neue Stellungen einnimmt. Man gelangt wohl nie zu der vollkommenen Dankbarkeit, die man dem Schöpfer eines unangreifbaren Meisterwerks schuldet, wird oft versucht sein, das Bild ganz abzulehnen, zumal, wenn man fern von ihm ist und das Motiv, die freche Hetäre, an Stelle des künstlerischen Gedankens sieht; wird immer wieder der blendenden Maestria unterliegen, wenn man vor dem Bilde steht. Bei der „Olympia“ fällt es leichter, von dem Modell loszukommen, obwohl sie mit primitiveren Mitteln in das Reich der Kunst übertragen ist. Nicht die vermeintliche Beziehung zu dem Roman Zolas stört[2], nicht das Nanahafte, nicht das Obszöne. Degas und Lautrec haben viel gewagtere Szenen dargestellt, und

[1] Duret No. 217.

[2] Wie in einem vor kurzem erschienenen Buch über Manet nachgewiesen wurde, existierte das Bild Manets bereits, als Zola seinen Roman noch nicht begonnen hatte. Das Bild wurde im Salon von 1877 refüsiert; Zolas „Nana“ erschien 1880. Im „Assommoir“ wird die „Nana“ nur flüchtig gestreift. (Manet, 48 Planches hors texte, accompagnés de 48 notices rédigées par Jean Laran et Georges Le Bas. Introduction de L. Hourticq. Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris s. D. [1911]). Das Motiv stimmt mit keiner Zolaschen Szene überein.



151. Au café-concert, 1874.
0,38 : 0,46 (Duret No. 230).
Sammlung Walters, Baltimore.
Photo Durand-Ruel.

Manet ist der erste Anreger solcher Darstellungen gewesen. Man vermißt den sicheren Ausdruck des eigenwilligen Künstlers, der den Stoff entmaterialisiert. Fast könnte man Manet verdächtigen, er habe den Stoff im Gegenteil so breit und glänzend wie möglich ausmalen wollen. Aber verbirgt sich unter diesem Verdacht nicht eine an Aktualitäten gebildete vorgefaßte Meinung? War es nicht etwa billiger, das Subjektive sichtlicher zu geben, sich mit groben Strichen von dem Motiv zu trennen, wie es Lautrec gemacht hat? Hätte Delacroix, wenn ihm schon einmal eingefallen wäre, dergleichen zu malen, willkürlicher stilisiert? Vielleicht haben uns die derben Formeln der Gegenwart zu unempfindlich gemacht, um das verstecktere, reichere, kompliziertere Gewebe einer „Nana" als Stil zu empfinden.

Mit den Kneipenbildern[1] und dem bedeutendsten Werk dieser Art, dem Café-Interieur[2], geht es uns ähnlich. Die kürzer gefaßten Folgerungen, die konsequentere Künstler aus solchen Profilen gewannen, machen die Virtuosität in den reichen Einzelheiten verdächtig. Wozu, fragen wir uns, die halsbrecherischen Schwierigkeiten solcher Perspektiven vor einer Glasscheibe? Wozu die phänomenal gemalten Dinge auf dem Tisch? Wäre das nicht alles einfacher zu geben, so daß man deutlicher merkte, daß es Manet nicht lediglich auf einen Kafeehaustisch mit Biergläsern und Zündholzständern und auf die verkehrte Schrift einer Fensterreklame ankam? Aber wir beantworten solche Fragen falsch, weil wir ihnen einen falschen Sinn unterlegen. Nein, das, was Manet wollte, war ganz gewiß nicht einfacher zu geben, so wenig man den Vorstellungsinhalt einer Flaubertschen Szene, so kompliziert er scheint, einfacher geben könnte. Etwas anderes ist einfacher zu geben, das mit dem Wesentlichen, das Manet vorschwebte, nicht das geringste zu tun hat; z. B. ein Linienspiel der Profile oder irgend sonst etwas, das uns auffällt; nicht aber die eigene Atmosphäre des Bildes, dieses Gläserne, halb Erstarrte

[1] Duret No. 226, 228, 229, 230. Das Bild „La Servante de bocks" (Duret No. 228) trägt auch den Titel „Café Reichshofen". Das von uns reproduzierte Bild „Au Café-concert" (Duret No. 230) wird auch — ohne Grund — „L'Assommoir" genannt. Duret hält es irrtümlicherweise für einen flüchtigen Entwurf zu No. 228, 229. Durand-Ruel datiert das Bild 1874.

[2] Duret No. 240.



152. Au Café, 1878.
0,83 : 0,77 (Duret No. 240).
Sammlung Durand-Ruel, New York.

der Stimmung, für dessen Darstellung kein Reflex zuviel ist, das Nichtige solcher verlorenen Großstadtmomente, aus denen sich das Dasein Tausender zusammensetzt, und das sich hier zu einem Typischen sammelt, dem gerade das gleißende Nichts der Einzelheit symbolische Kraft verleiht. Wohl verrät das Bild, wohin die ungeheuerliche Geschicklichkeit einen weniger stolzen Künstler hätte treiben können. Der Ausgleich zwischen dem Gestalter eines Symbols und dem Maler, der alles konnte und seine Fertigkeit spielen lassen wollte, balanciert auf einer Messerschneide. Mancher wird sich nicht des Unbehagens dabei erwehren können. Das Wagnis braucht nicht unedlen Absichten zu entspringen.



153. Le suicidé, 1875—77.
0,45 : 0,36 (Duret No. 215).
Sammlung Fr. v. Hatvany, Paris.
Photo Durand-Ruel.

Man kann darin eine nicht gewöhnliche Überhebung des Suchenden erblicken, die tändelnde Kraftprobe eines Verwegenen, der mit Wollust das Banale streift, um die Grenzpfähle seiner Welt weiter zu stecken und auf dem gefährlichen Boden seine Gesittung um so glänzender zu erkennen zu geben.

Die Rue de Berne-Bilder mit ihrem blendenden Licht sind eine Zwischenstation des Impressionisten[1]. Die Wirkung der alle Formen auflösenden Atmosphäre verblüfft. Man fühlt das aufregende Brennen der Sonne, etwas von dem in der Hitze kochenden Blut, das die gewohnten Dinge der Straße in phantastische Phänomene fremder Zonen verwandelt. Das Physiologische über-

[1] Duret No. 241—243.



154. Les Paveurs de la Rue de Berne, 1878.
0,79 : 0,63 (Duret No. 243).
Sammlung Paul Cassirer, Berlin.
Photo Druet, Paris.

wiegt, und das schwächt die auf die Spitze getriebene Wirkung, macht sie zu einem Einseitigen, auf das wir bei Manet nicht zu achten gewohnt sind. Was Manet in solchen Studien opfert, ersetzt uns kein physiologisches Phänomen, so wahr es dargestellt sein mag. Das auflösende Licht löst auch etwas von der Stärke Manets, von dem zusammenhaltenden Geist, der der Natur die Widerstände des Lyrikers entgegenzustellen wußte.

Aber solche Bilder sind die Pausen vor größeren Werken. In der „Serre“[1], dem Hauptbild der Nationalgalerie, erhebt sich Manet über die Richtung des Tages und schafft das lebensvollste Werk seiner Bildniskunst, eins der Bilder, mit denen unsere Zeit

[1] Duret No. 251. Die Dargestellten sind der Maler Guillemet und seine Gattin, die Manet wiederholt gemalt und gezeichnet hat.



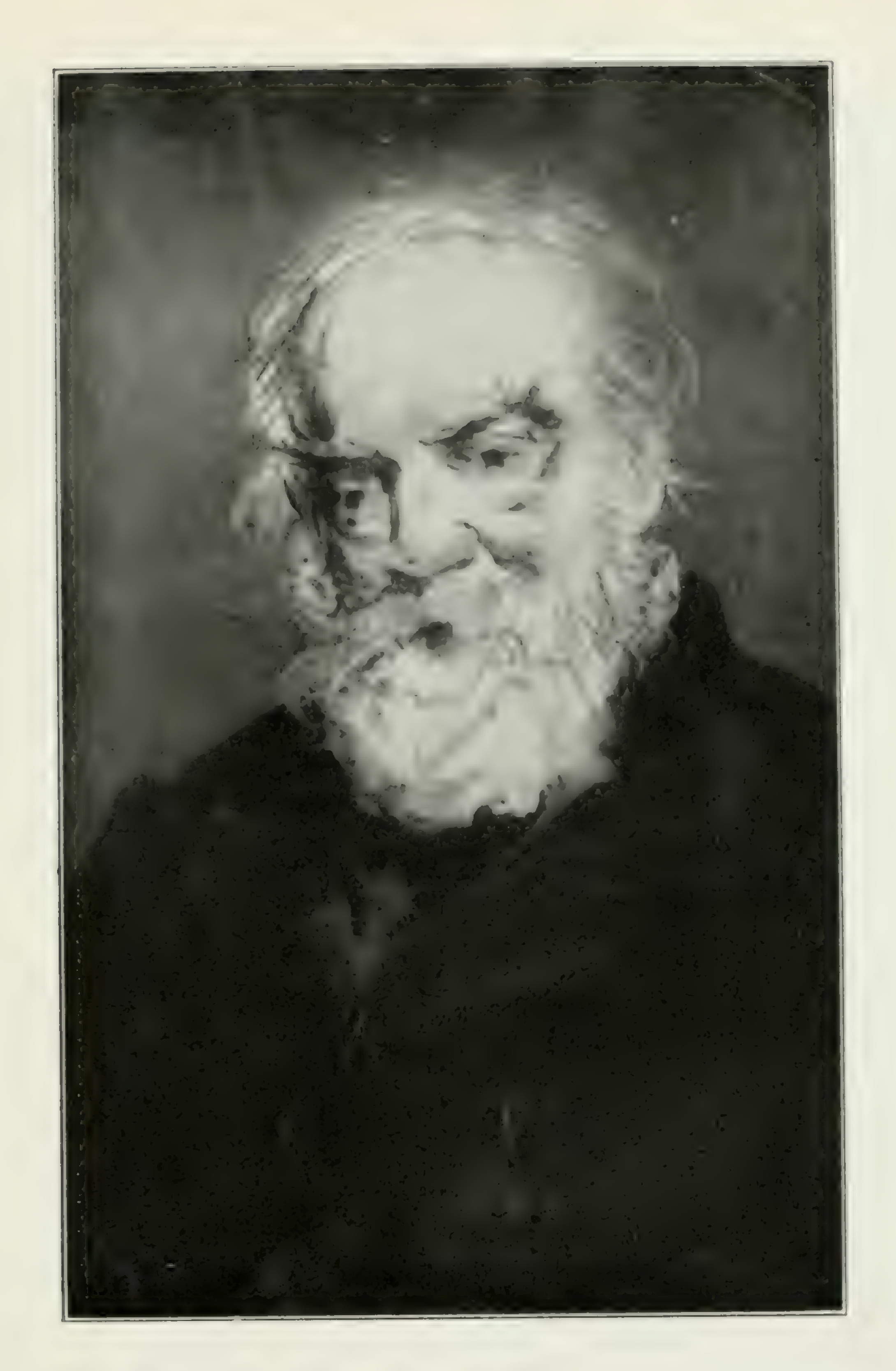
155. Chez le père Lathuille, 1879.
1,12 : 0,92 (Duret No. 257).
Sammlung van Cutsen (G. Charlier), später Museum von Tournai.
Photo Durand-Ruel.



156. La Serre, 1879.
1,50 : 1,15 (Duret No. 251).
Nationalgalerie, Berlin.
Photo Durand-Ruel.

gleichberechtigt neben die größten Epochen der Kunst tritt. Es wirkt wie ein einziger Pinselstrich. Man kommt nicht wie bei der „Nana" in Gefahr, über die Zulässigkeit eines weitgetriebenen Naturalismus, der sich ins Farbige rettet, zu grübeln. Und doch ist nicht weniger Natur in dem Bilde. Kein Kompromiß, keine Zurückhaltung irgendwelcher Art hemmt das Temperament. Man könnte sagen, das Leben, nichts als das Leben habe hier die Natur überwunden. Die Farben sind die Farben Manets: seine Gelb in dem Beinkleid des Herrn hinter dem blauen Gitter der Bank, und mit Grau und Rosa zu einem unnachahmlichen Ton gemischt, in den großen Blumentöpfen, die, ihrer Seltenheit unbewußt, verstohlen hinter dem Gitter leuchten; heller in dem Band um den Hals der Dame, umhüllt in dem Hut und dem Schirm, stärker in den Handschuhen; seine Schwarz in dem Rock des Herrn, sein Grün in den wuchernden Blättern, sein Blau in dem gewaschenen Blauweiß der Vase, dunkler in der Bank, am dunkelsten in dem Schlips und in dem Gurt der Dame, mit Grau vermischt in den quadrierten Strichen des Kleides. Duret hebt die Eleganz der Toilette hervor und meint, Manet habe besondere Aufmerksamkeit verwandt, „die geraden Falten und den tadellosen Sitz herauszubekommen, mit einer Gewissenhaftigkeit, als arbeite er für ein Modenblatt" [1]. Das ist möglich, wir wollen einem so zuverlässigen Zeugen nicht widersprechen. Mme Guillemet war sicher eine elegante Frau. Doch ist das lange her, zu lange für die Gültigkeit der Ansichten von Kleiderschönheit. Ich glaube, Manet war mehr auf die eigene Eleganz bedacht, auf jene „Concision dans l'art", die er Eleganz nannte, und in der er eine Notwendigkeit erblickte, auf die nicht zu viel, nicht zu wenig gebende Knappheit des Ausdrucks, auf die das Letzte herausholende und doch Spiel bleibende Realisierung. Der Mund der Frau sitzt wie eine frische Blüte im Fleisch, in der Farbe den Blumen verwandt, die sie umgeben, und ist gleichzeitig die unfehlbarste Zeichnung eines Mundes. Die Farbe, die das Haar gibt, wächst lose aus dem Fleisch hervor und ist gleichzeitig wunderbares Frauenhaar, vollkommen von dem Haar des Partners geschieden, das den fest konstruierten Männerkopf wie eine

[1] Duret, deutsche Ausgabe S. 158.



157. Porträt von Guys, gegen 1877.
0,35 : 0,55 (Duret, Pastelle, No. 69).
Photo Durand-Ruel, Paris.

robustere Welle umgibt. Materien und Farben gruppieren sich um das feste Gerüst der Vertikalen und Horizontalen, das auch die scheinbar zufällige Haltung der Gestalten bestimmt. Diese Festigkeit vor dem flutenden Gewimmel des Hintergrundes, einem Gobelin aus Chlorophyll, trägt nicht wenig zu dem Körnigen des Bildes bei. Die Massen scheinen zusammengeschweißt und lose

zugleich. Man fühlt die stramme Haltung, ohne sie als Fessel zu empfinden.

Der „Serre“ ging als eine Art Vorstudie um einige Jahre das Bildnis der Frau Manet im Gewächshaus voraus, in dem dieselbe Bank vorkommt. Das Bild existiert in zwei Fassungen, deren erste vor kurzem in der Familie Manets zum Vorschein gekommen ist; eine Naturstudie von großer Kraft[1]. Der zweiten Fassung[2] sieht man an, daß sie nicht nach der Natur gemalt wurde. Frau Manet fand sich zu rot auf der ersten, und der Meister milderte seinen Eindruck. Der sehr unruhige Grund läßt die Ordnung vermissen, die das Bild der Nationalgalerie auszeichnet, und das Plastische und Körnige der Farbe. Derselbe Mangel schmälert ein wenig das spätere Bildnis des Löwenjägers Pertuiset[3]; eine Erweiterung der Art des „Bon Bock“, reich an allen möglichen malerischen Reizen, die sich fast ohne Palette behaupten, ohne den großen Zug der „Serre“ und, wenn man es brutal benennen will, arm an Geist. Man vermißt die Haltung, eine höhere Direktive jenseits des Temperaments. Das kulissenhafte Dekor um den gültigere Formen derselben Anschauung. Man spürt in den früheren Bildern das Zusammengesetzte von Teilen, die an sich vielleicht mächtiger sind. Die Anlage der „Olympia“ und des „Déjeuner sur l'herbe“ wirkt neben der „Serre“ oder dem „Chez le Père Lathuille“ konstruiert und scheint nicht so vollkommen dem Temperament des Malers zu entsprechen. Wir betrachten, aber bleiben fern, bewundern mit den Organen unserer Bildung knienden Schützen, über das sich Darsteller und Dargestellte manchen Witz gefallen lassen mußten, fügt nichts hinzu. In den Reflexen glaubt man einen zu flüchtigen Einfluß Renoirs zu spüren. Es fehlt die „Concision“, die Eleganz.

Neben der „Serre“ steht „Chez le Pére Lathuille“, das junge Paar beim Frühstück im Freien, der farbigste Manet[4]. Van Cutsen

[1] Nicht im Duret. Das Bild war in diesem Frühjahr bei Miethke in Wien ausgestellt. Jetzt in der Sammlung Gerstenberg, Berlin.

[2] Duret No. 252, als gleichzeitig mit der Serre. Das Bild trägt links unten das Datum 1876.

[3] Duret No. 282.

[4] Duret No. 257. Der Mann ist der Sohn des Wirts Lathuille. Manet hat ein Pastell nach ihm gemacht (Duret, Kat. der Pastelle, No. 73). Das schöne



158. Bildnis Hélène Andrée, gegen 1875.
1,225 : 1,91 (Duret No. 196).
Sammlung v. Nemes, Budapest.

besaß auch dieses Meisterwerk, das demnächst mit dem „Argenteuil" in ein abgelegenes Provinzmuseum wandern wird. Es war ein seltener Genuß, die beiden Bilder zu vergleichen, die Steigerung von dem früheren zu dem späteren zu verfolgen, eine Steigerung nicht der Kraft, sondern des Intellekts, der den Kräften bessere Mittel zuweist, ebnet und glättet, systematischer vorgeht und trotzdem die Augenblickswirkung degenstoßartig zuspitzt. Es gibt kein freieres Bild Manets. Die Malerei scheint von allen Seiten zugleich angefangen und ohne Absetzen des Pinsels fertig geworden. Das Gerüst ist noch weniger merkbar als in der „Serre". Die zwei Vertikalen im Hintergrund sind alles. Also fast ein Naturausschnitt, und im Bewußtsein Manets war es vielleicht tatsächlich nichts anderes. Aber die Kraft, die unseren Blick zu den leuchtenden Farben hinzieht, zu ihnen hinschleudert, treibt uns darüber hinaus, läßt uns den Winkel der Natur schnell wie ein Adler umkreisen. Es bleibt nur Gefühl davon übrig, aus Lust und Freude gemischt, positiv wie der herzhafte Griff des gesunden Gesellen um die Geliebte. Kein Naturalismus, hier so wenig wie in der „Serre" oder im „Argenteuil", dem Vorgänger, im Grunde so wenig wie in der „Olympia". Schließlich ist es nicht die Natur, was in den Bildern zunahm, sondern Manet.

Freilich, die Meisterwerke der Jugend werden von den späteren nicht verdunkelt, dafür stehen sie auf zu gesichertem Boden. Es ist viel, sehr viel, daß ihr Reichtum an überlieferten Werten nicht dem Neuen, das sie ersetzt hat, das Vertrauen entzieht, daß wir trotz der ungeheueren Veränderung der Teile an dem Ganzen festhalten können und uns die Resultate der Entwicklung wie künstlerische Fortschritte erscheinen, wie reinere, eigenere und deshalb und haben das Bewußtsein, zu bewundern. Wir möchten unserer Bewunderung dieselbe gelassene Form geben, die wir in den Umrissen der Bilder bemerken. Unser Gefühl vor dem „Chez le Père Lathuille" ist anderen Ursprungs. Im Umriß und in jeder Einzelheit herrscht ein viel lockereres Gefüge. Der Umriß als solcher besteht überhaupt nicht, und der Akademiker könnte daher folgern, es überhaupt mit keiner Form zu tun zu haben. Sicher

---

Bildnis der Mlle Lathuille, früher in der Sammlung Strauß (Duret No. 258), befindet sich jetzt im Museum von Lyon.



159. Fleurs, 1880.
0,35 : 0,56.

ist das Formale in den Jugendwerken von dem Formalen der Spätwerke nicht gradweise, sondern generell verschieden. Es ist kein fester Begriff mehr, den wir wie einen Buchstaben ablesen können. An den beiden Menschen in dem Garten ist zum Beispiel die Pose von verhältnismäßig geringer Bedeutung. Sie besitzen andere Möglichkeiten, sich zu verbinden, und wir finden sie mit den Dingen ihrer Umgebung, mit dem Boden, dem Tisch, den Bäumen, mit dem Kellner im Hintergrund und der Mauer des

Hauses auf ganz unlösbare, ungreifbare Art verbunden; loser und intensiver zugleich. Wir sehen sie mit diesen Dingen in einem Licht, in einer Luft, und das alles wird uns in einem Moment überliefert, als risse plötzlich jemand den Vorhang beiseite. Wir blicken in eine Existenz, nicht auf ein Gemälde. Bei der „Olympia" werden wir zuerst von der Form getroffen. Die Form ruft unbestimmte Erinnerungen an alte Meister in uns wach, ist glaubhaft, weil wir an diese Meister glauben. Erst nachher überzeugen wir uns von der selbständigen Wahrheit des Dargestellten, wobei uns Manets eigene Interpretation der Materie hilft. In dem Gartenbild wirkt zuerst das Leben. Dieses Durcheinander von Erscheinungen, das der Blick erst allmählich ordnet, ist Wirklichkeit. Wir glauben daran, bevor wir wissen, daß es Kunst ist. Wir erfassen es als Kunst auf Umwegen, weil wir den Organismus des Farbigen und seine Ausdrucksgewalt an uns erfahren, fühlen, wie wir zur Teilnahme genötigt werden, weil es von unserer Art vielfältige Steigerungen bringt. Das Formale erwächst nicht aus einer bestimmten Formel, sondern aus scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten wie das Schöne in der Natur, und überzeugt deshalb nicht nur unsere Bildung, sondern unseren Instinkt. Unser Gefühl bleibt nicht wie bei der „Olympia" mit einer Art Scheu vor dem Bilde, sondern nimmt mit darin Platz. Wenn uns bei dem Gemälde des Louvre nicht ganz der Eindruck verließ, eine neuartige Statue vor uns zu haben, ein Eindruck, der den Reiz des Werkes nicht vermindert, fühlen wir uns jetzt bei Menschen, und dieses Gefühl übertrifft das Niveau der Dinge, die wir gewohntermaßen schön oder häßlich nennen; es kommt dringenderen Bedürfnissen entgegen. Die Erfindung der einen unteilbaren Welle von Tönen, Strichen, Flächen ist bedeutsamer als die Schönheit der Farbenkontraste.

*　　*
*



160. Étude de femme, gegen 1878.
0,46 : 0,55.
Sammlung Havemeyer, New York.
Photo Durand-Ruel.

Manets Erfindung ist an den Pinsel gebunden. Manets Pastelle, die zumeist in dem letzten Jahrzehnt liegen, selbst seine besten, geben nie die ganze Persönlichkeit, gerade weil sie die Koloristik betonen. In der bekannten „Femme dans un tub“[1] bewundert man gewiß das warme blonde Fleisch vor dem vielfarbigen Grund,

[1] Duret, Kat. der Pastelle No. 65, 66.

im „Café“[1] oder in der „Femme à la Jarretière“[2] den glänzenden Esprit der Zeichnung. Man ist erstaunt, unter Manets Mitteln auch das Instrument der verführerischen Weisen eines Degas zu finden, und ahnt, wieviel Anregung auch von dieser Seite ausging, aber bleibt kalt. Das Hinreißende fehlt. Es geht uns ähnlich wie früher mit den Radierungen. Der Farbe fehlt der Nerv, den Manets Pinsel besaß. Viele Frauenbildnisse in Pastell, wie z. B. das Porträt der Mme Zola[3], mit der Taille aus Preußisch-Blau, wirken manieriert, viele fade und süßlich wie Salonbilder. Die Männerbildnisse vermeiden diesen Mangel, am glücklichsten vielleicht das von George Moore[4] oder der Guys[5]. Aber man kommt auch mit ihnen nie auf den Kern des Manetschen Wesens. Viele sind trockene spitze Charakterisierungen eines Zeichners, wie das wenig bekannte seines Freundes Chabrier[6], das von dem Dargestellten einen ungewollt kleinlichen Eindruck hinterläßt. Manet geriet zu leicht in Wallung. Er bedurfte einer Technik, die seiner Geschmeidigkeit entsprach und seiner Leichthändigkeit gleichzeitig Widerstände entgegenstellte. Degas hat nicht umsonst das Pastell mit raffinierten technischen Mitteln von vielerlei Art kompliziert. Und Manet brauchte flüssiges Material. Es durfte quantitativ gering sein. Er hat mit kaum benetzten Flächen Wunder geschaffen, wie z. B. mit seiner Rosita Mauri[7], die leichter als jedes seiner Pastelle geriet. In seinen kleineren Aquarellen, die mit einem Hauch von Materie umfassende Vorstellungen erwecken, steckten vielleicht seine größten Überraschungen. Er kommt den zauberhaften Blättern Cézannes nahe und bleibt im Besitz seiner materiellen Suggestionen. Faure besaß mehrere solcher Aquarelle, darunter eine kleine Marine „Mer agitée“, die mir immer wie ein Wunder Manets erschienen ist[8]. Sie gibt nicht den mächtigen

[1] Nicht im Duret.

[2] Duret, Kat. der Pastelle No. 64.

[3] Ebenda No. 3.

[4] Ebenda No. 67.

[5] Ebenda No. 69.

[6] Nicht im Duret. Wir bilden es ab. Der Mangel fällt namentlich auf, wenn man das schlichte, altmodische, aber ungemein warme, leider unvollendete Bildnis Chabriers von dem jungen Renoir daneben sieht, das sich in derselben Sammlung befindet.

[7] Duret No. 222, jetzt in der Sammlung Köhler, Berlin.

[8] Jetzt im Besitz von Durand-Ruel in Paris.



161. Jeune femme en rose (Rosita Mauri), gegen 1876.
0,66 : 0,82 (Duret No. 222). Signiert von Mme Manet.
Sammlung Koehler, Berlin.

Eindruck des Meeres, den Manet in seinen Ölbildern, zuletzt noch in den blauen Wogen der „Évasion de Rochefort"[1] festhielt; das ließ schon sein Takt, der immer Format und Technik dem Darzustellenden anzupassen wußte, nicht zu; sondern das Feuchte des Elements, und das so, wie es kein anderer Meister je vermocht hat. Durch die Kombination von sehr verschiedenartigen, gehauchten Pinselstrichen, die losen Wogen gleich die Fläche beleben und die blauen und grünen Töne mengen (nicht mischen), entsteht der vielfarbige wässerige Spiegel, dessen dekorativer Reiz uns entzückt, noch bevor wir ihn interpretieren. Mit wenigen Strichen aus schmutzigem Rosa und Schwarz, haarscharf abgewogen, bevölkert sich das Meer mit Schiffen. Courbets Marinen sind solche Details tödlich. Manets Bilder erhalten erst durch sie die vollkommene Raumillusion. Seine aquarellierten Marinen würden ohne sie geradezu unverständlich bleiben, so sehr ist hier jeder Strich gespart. Dabei bleibt das Spielerische der Gestaltung unberührt. Manets Aquarelle kombinieren mit der Energie Jongkinds, den er für den größten Landschafter erklärte, die Grazie eines Meisters der Dishuitième, eine Grazie, die selbst bei miniaturhaftem Format von allem Süßlichen freibleibt[2]. Er hat von vielen Gemälden gleichzeitig oder später solche kleinen Blätter gemacht, die zuweilen die Vorstellung unvergleichlich stärker präzisieren, namentlich in den ersten Jahrzehnten. In manchen dieser Blätter ersetzt die frei gelassene Papierfläche restlos die Fülle von weißen Tönen des Gemäldes. Später gelang ihm, seine Öltechnik so zu kondensieren, daß er nicht mehr des Aquarells bedurfte.

[1] Duret No. 289. Außer der von Duret erwähnten großen Komposition zu dem Bild (No. 290) gibt es eine kleine Skizze in Öl, im Besitz von Romanelli in Paris, in der nur der Kahn mit Rochefort am Steuer erscheint. Der Rest der Leinwand ist frei. Größe der Leinwand 0,45 : 0,47. (Nicht im Duret.)

[2] Beweis das Miniaturbildnis der Mery Laurent auf Elfenbein (0,08 : 0,10), das Baron Vitta besaß, und das sich momentan in der Kunsthandlung von Leroy in Paris befindet.



162. Antonin Proust, 1880.
Lebensgroß (Duret No. 263).
Sammlung Baron Vitta, Paris.
Photo Camentron, Paris.



163. Étude, gegen 1880—82.
0,65 : 0,71.
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Deletang.



164. La Femme à la jarretière, gegen 1880.
0,44 : 0,53 (Duret, Pastelle No. 64).
Sammlung Pacquemant, Paris.





165. Skizze zum Bar aux Folies Bergère, 1881/82.
0,56 : 0,47 (Duret No. 294).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

DIE LETZTE ZEIT

Die Reihe der großen Gemälde wird durch den „Bar aux Folies Bergère“ beschlossen[1]. Er repräsentierte 1882 mit dem bescheidenen „Printemps“ zusammen den Namen des Meisters zum letztenmal im „Salon“, der sich bis in die letzten Jahre, mit wenigen Ausnahmen vor ihm verschlossen hatte. Noch 1878 hatte man ihm, ganz wie elf Jahre vorher, den Platz auf der Weltausstellung verweigert. Hors concours war er erst 1881 geworden, auch nur infolge der Neuorganisation der Jury. Der „Bar“ brachte leidlichen Erfolg und war das schwächste Bild Manets. Seine Kraft war gebrochen. Schon 1879 zeigten sich die ersten Symptome der schweren Krankheit, die ihn fällen sollte, und man darf bei der Beurteilung der Leistungen dieser Zeit diesen Umstand nicht übersehen. Während er das siegreiche Gartenbild bei dem

[1] Duret No. 293, datiert 1882.
[2] Duret No. 284.

Père Lathuille malte, hatte er bereits mit Schmerzen zu kämpfen. Sicher hat der Pertuiset darunter gelitten. Manet kämpfte mit großer Energie, wußte nichts von dem eigentlichen Grund seines Leidens und hatte viele Pläne. Den Sommer 1881 brachte er in Versailles zu. Eines Tages legte er die Fahrt nach Paris auf der Lokomotive zurück. Der Anblick der beiden Leute, die die Maschine bedienten, begeisterte ihn, und er nahm sich vor, nach seiner Genesung ein großes Bild mit ihnen zu machen[1]. Er hoffte, bald geheilt zu werden. Mit dem „Bar" wollte er ein Pendant zu dem „Déjeuner à l'atelier" schaffen. Es sollte ein ähnliches Zeugnis für den modernen Manet werden wie das „Déjeuner" für den Schüler der Alten. Alles sollte darin sein: sein vor keiner Schwierigkeit zurückschreckendes Geschick, seine Beherrschung vielartiger Materien, seine Bildniskunst, seine Fähigkeit, Symbole aus dem Leben der Gegenwart zu gewinnen. Es wurde zu einer wesenlosen Häufung vieler Nebensachen. Trat man in der Sammlung Pellerin von dem „Déjeuner à l'atelier" vor den „Bar", so glaubte man eine flache Folie des älteren Meisterwerks zu finden. Das Bild wirkt wie ein künstlicher, komplizierter Versuch, Leben zu erwecken. Das Glas mit den beiden Rosen ist das einzig Echte daran. Die kleine, in der Komposition sehr abweichende Skizze zu dem Bild[2], ganz locker und überlegen gemalt, steht als natürlicherer Ausdruck Manets wesentlich höher. Manet zahlte für ein überreiches Leben. Er litt an partieller Paralyse, die ihm das Gehen immer mehr erschwerte und zuletzt zur erfolglosen Amputation des gelähmten Beines führte[3]. Ein ruhigerer Geist, der nicht so vehement das Leben erfaßte, hätte auch mit dem Leiden länger leben können. Die Hinderung der gewohnten Beweglichkeit war Manet eine Qual. Er half sich, indem er den Gegenstand seiner Bilder dem Leiden anpaßte und möglichst nur noch Dinge malte, die den Gliedern Ruhe ließen. Aus seinen Qualen gingen

[1] So erzählt Jeanniot in dem zitierten Aufsatz der „Grande Revue" vom 10. August 1907. In der Tat hat Manet sogar die nötigen Schritte für das Bild getan. Unter den Papieren des verstorbenen Dokumentensammlers Chatté fand ich einen Brief der Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest vom 22. Oktober 1881, in dem die Direktion Manet eine Lokomotive zur Verfügung stellt.

[2] Duret No. 294. Hier abgebildet.

[3] Näheres in dem zitierten Aufsatz von Albert Wolff vom 1. Mai 1883 und bei Duret.



166. Un Bar aux Folies Bergère.
1,30 : 0.96 (Duret No. 293).
Im Kunsthandel, Paris.
Photo Durand-Ruel.

wunderbare Blüten hervor. Er begnügte sich, im Garten sitzend, ein Bildnis zu skizzieren[1], oder eine Bank im Grünen oder die Fassade des schlichten Landhauses in Rueil aufzunehmen. Die Ansichten des Hauses[2], beide in deutschem Besitz, sind mit milder Gelassenheit gemalt, mild in dem kosenden Strich und der ganz lichten, abgeklärten Harmonie der gelben, grauen und rosa Töne. Stille Zurückgezogenheit liegt darüber. Der Geist Manets ist nicht weniger lebendig als in den Bildern, die stärkere Erregungen sehen lassen und erwecken. Der gestenlose Abschied wirkt sonderlich ergreifend.

Daneben malte er im Zimmer seine schönsten Stilleben. Wir finden in allen Perioden Manets Blumen und Früchte. Die Ent-

[1] Z. B. das seiner Mutter, in der Sammlung Ernest Rouart, Paris, nicht im Duret. Hier abgebildet.

[2] Duret No. 300 und 301.

wicklung auf diesem Gebiete gibt reiche Aufschlüsse. Er begann 1862 mit den schönen Austern vor dunkelgrauem Grund, die Gallimard besitzt[1], in der Art der alten Meister. Die Päonien von 1866[2] sind sehr manethafte Zeugnisse, aber ein wenig zu virtuos für den Meister der „Olympia". Der „Lapin"[3] desselben Jahres bringt eine andere Ansicht derselben Geschicklichkeit. Die mit minutiöser Kunst gehäuften, geschmiedeten Pinselstriche verleihen der Materie nicht die typische Bewegung. Dem summarischen Grau versagt sich die gewohnte Leuchtkraft der Farben. Der jetzige Besitzer Doucet erfüllte die Bestimmung des Bildes, indem er es zwischen zwei seiner Chardins hing. In dem schönen Saal, der bis vor kurzem diese letzte große Sammlung des Dixhuitième beherbergte, war der Manet ganz an seinem Platz. Gegen 1875 entsteht die pompöse „Brioche", das erste entscheidende Werk der Gattung[4]. Schon von diesem gilt Tschudis Behauptung, Manets Stilleben überträfen alle Werke dieses Gebietes. Die Alten gaben die zu umzirkelnde Form der Fische, Früchte und Blumen, und große Meister ließen dabei etwas von der Materie des Dargestellten sehen. Selten geht die Kunst über das Geschick des Tafeldeckers hinaus. Das Ungeistige der Betrachtung stellt die Gattung, die mit Recht „nature morte" genannt wurde, tief unter das Porträt und machte sie zur Spezialität der kleinen Leute. Manet konservierte die traditionellen Eigenschaften der Art, den Geschmack im Aufbau, die Naturtreue im einzelnen, aber machte vor allem die „nature morte" lebendig. In der „Brioche" überwiegt noch die Freude an der schönen Materie; dem Zusammenhang fehlt das dramatisch Subjektive des Modernen. Strotzende Kostbarkeit füllt das Bild. Das unbeschreibliche Braun des Backwerks und des leuchtenden Holzes, die Bronzeeinfassung aus flammendem Gelb und Olive, dazu das Purpurrot der Dose mit den gelben Ornamenten geben mit dem neutralen dunkelbraunen Grund den Hauptakkord. Den fast übertriebenen Reichtum bringen die Früchte und die Blumen. In dem Kuchen steckt ein grüner Zweig mit einer weiß-rosa Rose. Der Einfall behält, in Malerei über-

[1] Duret No. 38.
[2] Duret No. 84—87.
[3] Duret No. 90.
[4] Duret No. 223, jetzt im Besitz des Hauses Durand-Ruel in New-York.



167. La maison à Rueil, 1882.
0,73 : 0,92 (Duret No. 301).
Sammlung Theodor Behrens, Hamburg.



168. Der Garten von Bellevue, 1880.
0,64 : 0,53.
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Deletang.

tragen, die ganze lose Keckheit der Erfindung, und die Rose ist so sicher erfaßt, steht so frappierend plastisch vor dem Hintergrunde, daß man glaubt, sie jeden Moment aus dem Gebäck wieder herausziehen zu können. Zu dieser Sammlung des Stofflichen tritt noch das Samtige der grau-rosa Pfirsiche und der ganz dunkelblauen Pflaumen, die im Schatten zu glühen scheinen. Die Pracht der Materien stellt alles Vorhergegangene in den Schatten. Die kräftigsten Fyt, die besten Stücke Kalfs oder des großen Virtuosen Beijeren wirken wie farblose Gläser neben Kristallen. Man meint, Manet habe, von venezianischer Prachtbegier getrieben, das aufgemacht und ausgebreitet, was unter dem stillen Sprühen der Vermeer und Chardin zu schlummern scheint. Man blickt in Manets Blumen hinein, während bei den Blumenstücken der Alten der Blick darüber hingleitet. Selbst Courbet,



169. Jeune fille dans un jardin, 1880.
0,70 : 0,92 (Duret No. 298).
Sammlung Eduard Arnhold, Berlin.



170. Porträt von Mery Laurent, gegen 1880.
0,44 : 0,54 (Duret, Pastelle No. 25).
Sammlung Dr. Robin, Paris.

der letzte, der Alten, dem das Beste im Stilleben gelang, entzieht sich nicht ganz diesem Unterschied.

Die „Brioche" ist fast zu voll des Guten. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Räumlichkeit, die den zarten, hellen und scharf umrissenen Farben vor dem dunklen Grund das Atmosphärische wahrt, oder die Häufung seltener Harmonien. Gelüste, die der Liebhaber edlen Mobiliars, seltener Bibelots empfindet, wechseln mit der naiven Freude an der Natur. Aber diese Fülle des Sensuellen läßt eine gewisse Unruhe zurück. Die unvollendete Variante, die früher Pellerin besaß[1], mit einer mit saftigen grünen Birnen vereinten Brioche vor hellgrünem Grund, ist nicht so reich an kostbaren Einzelheiten, aber läßt eine Einheitlichkeit voraussehen, die ein höheres Niveau ästhetischer

[1] Duret No. 224, jetzt in der Sammlung Paul v. Mendelssohn-Bartholdy, Berlin.



171. Jeune fille dans un jardin, 1880.
1,15 : 1,50 (Duret No. 297).
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Deletang, Paris.



172. La femme au carlin (Mery Laurent), gegen 1880.
0,465 : 0,56 (Duret, Pastelle No. 29).
Sammlung Bernheim jeune, Paris.
Photo Druet.

Wirkungen erschließt. Dahin gelangte Manet mit den Stilleben der letzten Jahre. Sie sind nicht die Geburt der Laune eines Künstlers, der sich hier tändelnd von ernster Arbeit erholte, sondern ganz konzentrierte Werke, Sammler der Erfahrungen eines reichen Lebens. Die physische Unfähigkeit des Kranken, große Stoffe zu bewältigen, scheint die Natur in den kleinen Bildern mit Spannkraft zu füllen. Die „Spargel", bei Liebermann[1], sind viel mehr als Spargel. Die Eigentümlichkeit der Materie, die nicht auf der Farbe allein, sondern auf Reaktionen unseres Tastsinns und allen möglichen anderen Sensationen beruht, ist hier nicht nur wiedergegeben, sondern verdoppelt. Es ist, als sammle sich der ganze sinnliche Apparat unseres Körpers in den Augen. Manets Flieder ist, wenn man so sagen kann, weit fliederhafter als die natürliche

[1] Duret No. 266.



173. Bildnis der Mme Guillemet, gegen 1880.
0,33 : 0,53 (Duret, Pastelle No. 11).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.

Blume. Die Malerei gibt das Körnige, das uns in der gewachsenen Blume entzückt, und gibt es sozusagen filtriert, von allem Zufälligen gereinigt. Man könnte sich denken, der Schöpfer habe es so ursprünglich beabsichtigt. Unbegreiflich bleibt die Durchsichtigkeit der lila Blüten auf dem dunkelblauen, fast schwarzen Grund; daß trotz dieses scharfen Gegensatzes nicht eine Spur von Härte zurückbleibt, daß die beabsichtigte und notwendige



174. Le Café, gegen 1880.
Früher Sammlung Bernheim jeune, Paris.
Photo Druet.

Konsistenz der Einzelheit mit dieser Deutlichkeit gelingt. Bei Liebermann stand einmal eine Vase mit Flieder und Rosen in demselben Zimmer, in dem der Manet mit diesen Blumen hing[1]. Die Natur erschien schwach neben der Kunst. Man kam nicht im entferntesten zu einer Verwechslung der Sensation des Natürlichen und des Gemalten. Es fehlten den Blumen Manets Eigenschaften, ohne die uns in der Natur der Flieder nicht als Flieder, die Rose nicht als Rose erscheinen würde. Trotzdem fand ich den Reiz, den ich jemals beim Anblick solcher Blumen genossen hatte, in unbegreiflicher Weise gesteigert. Er beruhte auf einem Zauber, den man vorher beim Anblick des Straußes auf dem Tische heimlich gewünscht zu haben glaubte; ein Zauber, der das irdisch Schwache, Vergängliche besiegt und den Genuß verewigt. Wie hilflos erscheint unsere Wissenschaft vor solchen Werken, hilfloser vielleicht als vor viel inhaltsreicheren Gemälden, die uns stärkere Eindrücke geben. Man wird leichter dem Gesetz der Komposition,

[1] Duret, No. 322.



175. Chanteuse de café-concert, gegen 1881.
0,92 : 0,73 (Duret No. 271).
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Deletang.

das einer Freske Michelangelos zugrunde liegt, auf die Spur kommen als dem Geheimnis dieser Blumen. Alle zur Darstellung dienenden geläufigen Begriffe werden plötzlich zu ungeschlachten Werkzeugen. Trotzdem entscheidet auch hier ein Zweig derselben Lehre von Verhältnissen, Licht- und Farbengesetzen. Es fehlt nur die Pinzette, die fein genug wäre, die zarten Nerven der Systeme bloßzulegen.

Hätte Manet nichts wie diese Blumen, die er als verlorener Mann kurz vor dem Tode malte, geschaffen, stände seine Bedeutung fest. Wir würden längere Zeit brauchen, um sie zu begreifen. Daß der Weg dahin über die „Olympia" und die großen Pleinairbilder führt, hat uns nicht wenig geholfen. Der Abschluß scheint mir wie ein unverwelklicher Kranz, den sich Manet selbst aufs Grab gelegt hat, und man möchte ihn noch um die stolze Bescheidenheit beneiden, die an solcher Apotheose genug fand. Tatsächlich genügen Manets Blumen, um alles auszudrücken, was



176. La loge (Eva Gonzalès mit Léon Leenhoff), gegen 1880.
0,73 : 0,59 (Duret, Pastelle No. 20).
Sammlung Bernheim jeune, Paris.

der für die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst entscheidendste Künstler brachte. Ein Bukett mit drei Zweigen steht neben den glorreichen Werken der Vorgänger. Er war vielleicht wirklich nur ein großer Stillebenmaler, auch wenn er andere Dinge machte, und darin mögen vorsichtige Wäger seine Grenzen erkennen, aber war es wie keiner je zuvor. Seit Manet können wir ohne Frevel sagen, daß in der Kunst ein Blumenbukett nicht weniger Wert hat als eine Heiligentafel. Die theoretische Richtigkeit solcher Sätze ist belanglos, solange die Praxis nicht gelang. Sehen wir es vor uns, ist es ein Wunder. Manet gab neue Substanzen, wo sich die Alten mit Begriffen begnügten, und gewann einen neuen Lebensbegriff, stärker, weil uns natürlicher; reiner, weil er die Natur, das materiell Gegebene, entscheidender überwand und mit einem Nichts zu wirken vermochte.

Darin beruht die geheimnisvolle Wirkung seiner ganzen Kunst, sowohl des einzelnen Werkes, wie der Summe aller, die wir rückblickend nicht nur als Steigerungen von Anfang bis zu Ende der seltenen Laufbahn, ebensosehr als Äußerungen einer unendlich



177. Bildnis des jungen Bernstein, 1881.
0,79 : 1,31 (Duret No. 288).
Sammlung der Mme Bernstein, Paris.

komplexen Einheit erkennen. Er gab sich nie mit dem lediglich überlieferten Begriff zufrieden, sondern kontrollierte jeden an seiner persönlichen Anschauung, gab Substanzen.

War das der Grund, warum Zola ihn als Wahrheitsapostel feierte? Die Vorrede zu dem Katalog der 150 Werke, die 1884 nach dem Tode Manets in der École des Beaux-Arts vereinigt waren, schließt mit den Worten: „Le temps achèvera de le classer parmi les grands ouvriers de ce siècle qui ont donné leur vie au triomphe du vrai.“ Und er dachte dabei in gerechtem Stolz an sich selbst. Aber er übersah die Differenzierung des Wahrheitsbegriffs, der Manet vorschwebte. „Une chose est belle, parce qu'elle est vivante, parce qu'elle est humaine“, heißt es vorher. „Ne croyez pas qu'une chose est belle parce qu'elle est parfaite, selon certaines conventions physiques et métaphysiques.“ Die Wahrheit stehe über der Schönheit, und man müsse Manet zugute halten, daß er ihr ästhetische Opfer gebracht habe, die den Frühwerken erspart blieben. Man liest in der glänzenden Propaganda eine Art Entschuldigung zwischen den Zeilen, daß Manet seine persönliche Anschauung, seine Moral und seinen Intellekt in den Vordergrund gestellt hätte. Man vermißt die unzweideutige Erkenntnis der Manetschen Ästhetik und des Traditionellen nicht nur des Anfangs, sondern auch der besten Zeit; die Ausdeutung der entscheidenden Tatsache, daß die Kongruenz der Manetschen Kunst und der Wirklichkeit Symbol und jenseits von allem Naturalismus blieb. Der Irrtum ist unendlich geringfügiger, zumal in der Form, die Zola zu finden wußte, als Proudhons Theorie, und auch darin steckt eine Entwicklung: welche Fürsprache Courbet, welche Fürsprache Manet fand.

Den Vergleich Manets mit Zola hat Jaques de Biez gut getroffen[1]. Er sieht in Manet den höher geborenen Kämpfer, der seine Waffe wie ein Edelmann nutzte. Man kann kaum etwas Treffenderes von Manet sagen. Er focht, wie es dem Wesen der Waffe angemessen war, erfaßte dieses Wesen mit genialem Scharfblick,

[1] Édouard Manet, Conférence (L. Baschet, Paris 1884). „Frères d'armes“ nennt er sie. „Mais ils ne se servent pas des mêmes armes.“ Über Zola: „Voit tout en Zouave, l'idylle comme la bataille . . . Son fusil lui sert moins comme arme à feu que comme arme blanche.“ Über Manet: „Sa force et sa robustesse sont moins ›peuple‹. Il y a du gentilhomme dans sa manière de tirer l'épée.“



178. Spargeln, gegen 1880.
0,54 : 0,445 (Duret No. 266).
Sammlung Max Liebermann, Berlin.

mit Grazie, mit Anstand. Er malte kultiviert. Selbst im höchsten Affekt fiel es ihm nicht ein, den Pinsel umzudrehen und den Griff zu gebrauchen. Nie kam ein Messer auf seine Leinwand. Doch waren seine Affekte intensiver als die Naturhymnen urwüchsigerer Temperamente der vorhergehenden Epoche, eines Rousseau, eines Millet, eines Courbet, drangen tiefer, trieben reichere Blüten. Eine höhere Gesittung spricht aus den Taten dieses Revolutionärs, ein höherer Begriff von Unabhängigkeit. Er war freier und größer. Ohne Anlehnung an die Mache der Alten hätte Courbet, so fühlt man, zum blutigen Dilettanten werden können. Manet ist reiner. Eine Spur von kurz blickendem Proletariertum, vielleicht von Schwäche, verbirgt sich unter der lauten Kühnheit des Bauern von Ornans. Die breitbeinige Pose ist nicht in allen Nuancen echt. Etwas von dem Va-banque-Spiel des Heimatlosen haftet ihr an und

führt zuletzt zur gellenden Tragik. Manets Zuversicht war nicht die gleiche. Er litt unter dem Mißerfolg nicht nur aus gekränkter Eitelkeit. Er kam wie Delacroix aus einem gesitteten Milieu, wünschte mehr zu gefallen als aufzufallen. Die sensationelle Berühmtheit, die ihm der Anfang brachte, enttäuschte ihn. Sein Ehrgeiz mangelte nicht der Kühnheit. Er hat das stolze Wort geprägt: „Die höchsten Stellen werden nicht gegeben, man nimmt sie!“ und sagte das aus dem Lager einer Aristokratie, an die er glaubte. Der Erste seiner Welt zu sein, nicht die Welt umzustürzen, war sein Ziel. Er starb am Tage der Saloneröffnung des Jahres 1883. Es war der 30. April. Den Salon hätte er fürs Leben gern mitgemacht. Er hatte dafür einen Trompeter in Uniform skizziert, der das Horn an den Mund hält[1]. Seine engeren Kameraden begriffen nicht seine Leidenschaft für die Wahlstatt der Bourgeois. Manche ärgerten sich darüber. Er verhehlte sie so wenig, wie Delacroix seine Bemühungen um die Öffentlichkeit geleugnet hatte. Als die Impressionisten sich zur ersten Sonderausstellung zusammentaten, fehlte der Führer. Die Jungen, die den Salon für verloren gaben, nannten ihn „Lâcheur“[2]. Er warf ihnen vor, ihn auf dem Feld, wo er kämpfen wollte, zu verlassen, und hatte recht, auch wenn das Feld nur eine Fiktion war. Er wollte nicht das Haupt einer Koterie sein, war und blieb Pariser, Bürger einer hochentwickelten Kultur, war Idealist trotz seiner „Blague“, dem der Kampf nicht den Weg zur Anarchie, sondern zur Ordnung öffnete, dem die Kunst kein Sprungbrett für den Eigennutz, sondern Allgemeingut war, Teil des Vaterlandes.

Deshalb ist er historisch. Noch ist das Echo der Verspotter des Meisters kaum verhallt, und schon können wir uns kaum seinen Standpunkt der Welt und der Kunst gegenüber vorstellen. Ein Gefühl der Verehrung, das fast über die Liebe zu den Werken hinausgeht, ergreift uns, gedenken wir eines Manet; und der Wehmut. Es könnte auch Angst sein. Gern möchten wir uns darüber täuschen, das Historische nicht gelten lassen, in dem

[1] Duret No. 292. Manets letztes Bild war laut Duret und nach dem Bericht Leenhoffs das Blumenstück Duret No. 327. Doch hat er, wie seine Gattin erzählte, auch noch in den wenigen Tagen, die ihm nach der unglücklichen Amputation blieben, aquarelliert. Er war bis zuletzt heiter und voll Zuversicht.

[2] Vgl. Bazire S. 89.



179. Pfirsiche, 1880.
0,405 : 0,29 (Duret, No. 308).
Sammlung v. Nemes, Budapest.

Modernismus eines Manet etwas uns ganz eng Verwandtes, das auch heute noch da ist, da sein könnte, erblicken. Doch ist das an schwachen Fäden hängende Gefühl, das Manet mit der feindseligen Mitwelt verband, heute so wenig denkbar wie der Platz vor Tortoni am Boulevard des Italiens.

Bequemer ist es, in dem historisch Gewordenen einen überwundenen Standpunkt zu sehen und aus den natürlichen Grenzen des Künstlers Argumente gegen ihn zu gewinnen. Seine Grenzen sieht jeder, der acht Tage in Pariser Ausstellungen war. Er bedarf nicht der Augen dazu, die Ohren genügen. Manet vergaß sich zuweilen und vergaß sich oft nicht genug. Er überspannte sich und gab nach, von der Anstrengung des Suchens erschlafft. Die Geschicklichkeit, ohne die er nicht denkbar wäre, erscheint zuweilen allein, ein funkelnder Apparat, ohne das Bewußtsein des Menschen. Wer die Zahl solcher Fälle, die wir nicht verschwiegen haben, vergrößern möchte, muß erst nachweisen, daß er die Art nicht übersieht, und daß die Art nicht wert war, einen Manet zu finden. Er war kein Delacroix. Keiner seiner Generation ist es geworden,

keiner kann es je wieder werden. Das hängt nicht mit dem Talent, noch mit dem guten Willen der Künstler zusammen. Er war auch kein Renoir und kein Cézanne, nicht so naiv wie der eine, kein Visionär, kein genialer Konstrukteur wie der andere, und war beiden unentbehrlich, ist uns für die Erkenntnis, für die Ergänzung beider so unentbehrlich wie etwa Tizian für Veronese und Tintoretto. Dem Gebäude würde nicht der Herd, aber die Mauer fehlen ohne Manet. Cézanne drängt ihn heute in den Schatten und wird ihm immer überlegen sein. Daraus folgt nicht, daß Manet klein, sondern daß Cézanne sehr groß ist. Etwas von der kühlen Intellektualität eines Degas haftet Manet an und scheint ihn zu hindern. Man fühlt nur sehr selten vor seinen Bildern das Jenseits von allem Pinsel- und Farbenwerk, von allem Manuellen und Sensuellen, das uns das zauberhafte Zelt Cézannes mit den fünf blonden Badenden, ein Selbstporträt Cézannes, einer seiner Tische mit Früchten, die nicht Äpfel, sondern Fabelwesen der Farben sind, einflößt. Es fehlt die hinter Fragmenten, in blicklosen Augen und zitternden Körperteilen, in weiten Landschaften wirkende Antike, die auch Renoirs Fleischlichkeit beseelt; ein Uraltes, das uns Heiligtümer zustrahlt, und Urneues, eine nie gesehene Transfiguration. Cézanne schaut von oben auf die Welt, von einer Höhe, in der die Luft zu dünn ist, um Substanzen irdischer Herkunft zu erlauben, in der auch die Freude eines Manet an der Mitwelt zu substantiell wäre, um Gültigkeit zu behalten. Doch bedeutet jenes die höchsten Instinkte beglückende Jenseits den Bruch mit der Welt, in der die Kunst eines Manet Glied einer bürgerlichen Gemeinschaft sein konnte. Was das heißt, das können wir auch heute noch nicht vollkommen ermessen und wollen es nicht. Und wir sehnen uns nicht nach der Zeit, die es mit Bitterkeit ermessen wird. Ein einziger kommt durch ungeheueren Raub hinauf in die luftleere Höhe. Die Masse windet sich im Staube. So einer war Manet nicht trotz seiner einzigen Begabung, wollte es nicht sein. War er deshalb gesunder? — Versagen wir uns den Ausweg der Banalen. Cézanne, der Zerstörer, der immer nur an das Aufbauen dachte, der nicht begriff, warum man ihn verlachte, dieser unverbrauchte Kleinstädter mit der Greco-Seele, war urgesund. Krank sind wir, die ein Cézanne aus dem Gleichgewicht bringt, und denen ein Manet über Nacht zur historischen Merkwürdigkeit wird.



180. Pertuiset, 1881.
1,70 : 1,50 (Duret No. 282).
Sammlung Gerstenberg, Grunewald-Berlin.
Photo Durand-Ruel.



181. Manets Mutter, gegen 1880.
0,64 : 0,80.
Sammlung Ernest Rouart, Paris.
Photo Deletang.



182. Selbstporträt, 1878 79.
0,63 : 0,94 (Duret No. 244).
Sammlung Uhle, Dresden.



183. Der Komponist Emanuel Chabrier, gegen 1880.
0,36 : 0,57. Pastell.
Sammlung A. Chabrier fils, Paris.



184. Der Tiermaler Delarochenoire, gegen 1880.
0,34 : 0,55 (Duret, Pastelle No. 70).
Sammlung Maurice Joyant, Paris.



185. La dame rose (Mme Marlin), gegen 1881.
0,72 : 0,91 (Duret No. 274).
Sammlung Weisbach, Berlin.
Photo Durand-Ruel.



186. Méry (L'automne), 1882.
0,51 : 0,73 (Duret No. 295).
Museum von Nancy.
Photo Bulloz, Paris.



187. Devant la glace, 1876.
0,745 : 0,92 (Duret No. 213).
Sammlung Durand-Ruel, Paris.



188. Jeanne (Le Printemps), 1882.
0,51 : 0,74 (Duret No. 284).
Sammlung Colonel Payne, New York.



189. Bildnis der Mme Émile Zola, gegen 1876.
0,44 : 0,52 (Duret, Pastelle, No. 3).
Sammlung der Mme Zola, Paris.
Photo Bulloz, Paris.



MANET AUF DEM KUNSTMARKT

DIE ERSTEN KÄUFER MANETS

Herr Durand-Ruel hat die Güte gehabt, mir folgende Daten aus seinen Büchern zur Verfügung zu stellen. Der Buchstabe D. mit folgender Zahl bedeutet die Nummer im Katalog des Werkes von Théodore Duret.

Durand-Ruel, der erste wesentliche Käufer Manets, kam zu dem Meister durch Alfred Stevens, dem Manet einige Bilder anvertraut hatte, mit der Bitte, sie Durand-Ruel zu zeigen. Er kaufte zuerst im Januar 1872 zwei Bilder, den „Port de Boulogne" (D. 112) und „Le Saumon" (D. 119) für je 800 Fr. Beide Bilder verkaufte Durand-Ruel an Faure. Faure trat den „Port de Boulogne" vor etwa zehn Jahren an den Grafen Camondo ab für 65000 Fr. Durand-Ruel kaufte 1886 den „Saumon" zurück. Dieses Bild ging dann zu Havemeyer nach New York, der heute bei weitem größten Manet-Sammlung. Allein Durand-Ruel hat an Havemeyer 21 Bilder Manets verkauft, fast ausschließlich Hauptwerke des Meisters.

Kurz darauf in demselben Jahre 1872 machte Durand-Ruel im Atelier Manets den ersten großen Kauf, über den der Pariser Kunstmarkt in nicht geringes Staunen geriet. Er erwarb an einem Tage nicht weniger als 23 Bilder.

Hier ihre Liste mit den Preisen in Francs.

L'homme mort (D. 51). 2000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild im Jahre 1890 nach Amerika an Herrn Cottier für 20000. Von Cottier erwarb es Herr Widener in Philadelphia. Heutiger Schätzungswert 300000.)

Le Chanteur espagnol (D. 23). 3000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild nach einigen Jahren an Faure, kaufte es nebst anderen Werken 1907 zurück und verkaufte es vor einigen Jahren für 200000 an Herrn Osborne in New York.)

Le Buveur d'absinthe (D. 12). 1000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild an Faure für 1500 und kaufte es 1900 zurück. Heutiger Preis 100000.)

Le Philosophe (D. 65). 1000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild an Faure, kaufte es mit anderen zurück und trat es an Herrn Eddy in Chicago ab, der vor kurzem ein Angebot von 125000 ausgeschlagen hat.)

Un philosophe (D. 66.) 1500

(Durand-Ruel verkaufte das Bild bald darauf an Hochedé für 1500. Auf der Vente Hochedé im Jahre 1878 brachte es 800. Später wurde es von Durand-Ruel zurückgekauft.)

Le Liseur (D. 63). 1000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild bald darauf an Faure für 1500 und kaufte es im Jahre 1907 für 100000 zurück.)

L'Acteur tragique (D. 7). 1000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild bald darauf an Faure für 1500, kaufte es später zurück und verkaufte es vor zehn Jahren an George Vanderbilt in New York.)



190. Lola de Valence, Radierung gegen 1861.
0,182 : 0,263 (Moreau-Nélaton No. 3, I. Etat).
Cliché Loys Delteil, Paris.

La Femme au perroquet (D. 88). 1500

(Durand-Ruel verkaufte das Bild bald darauf an Hochedé für 2000. Auf der Vente Hochedé von 1878 wurde es für 700 zugeschlagen, ging später an Herrn Erwin Davis in New York, der es dem Metropolitan Museum geschenkt hat. Heutiger Schätzungswert 150000.)

Le Mendiant (D. 95), auch Le Chiffonnier genannt. 1000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild für 1500 an Hochedé. Vente Hochedé 1878 800. Später war es in der Sammlung Cowan. Heute in dem Arts Institute, Chicago.

Le Buveur d'eau (D. 53), auch Le Gamin genannt. 1000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild im Jahre 1873 für 1200. Es war nacheinander in den Sammlungen Ephrussi, Rosenberg, Bernheim jeune. Der gegenwärtige Besitzer McCornick in Chicago erwarb es vor mehreren Jahren für 30000.)

Jeune homme en costume de majo (D. 32). 1500

(Durand-Ruel verkaufte das Bild kurz darauf an Hochedé für 2000. In der Vente Hochedé im Jahre 1878 brachte es 650; wurde später von Durand-Ruel zurückgekauft und ging in die Sammlung Havemeyer. Heutiger Schätzungswert 200000.)

Le Fifre (D. 76).

(Durand-Ruel verkaufte das Bild an Faure und kaufte es später zurück, trat es 1894 an den Grafen Camondo ab für 30000. Heutiger Schätzungswert 200000.)

Le Ballet espagnol (D. 29). 2000

(Eins der Lieblingsbilder Manets. Ist im Privatbesitz Durand-Ruels geblieben.)

La Chanteuse des rues (D. 31) (Victorine Meurend). 2000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild kurz darauf an Hochedé. Auf der Vente Hochedé im Jahre 1878 wurde es für 450 zugeschlagen. Durand-Ruel erwarb es später zurück und verkaufte es an Frau Sears in Boston, der man vor einigen Jahren vergeblich 200000 dafür geboten hat.)

Le Repos (D. 125). 2500

(Durand-Ruel tauschte das Bild kurz darauf mit Théodore Duret gegen einen Daumier, für den Duret einige hundert Francs gezahlt hatte, kaufte es auf der Vente Duret im Jahre 1894 für 11000 zurück und verkaufte es mehrere Jahre später an Herrn George Vanderbilt in New York. Heutiger Schätzungswert 300000.)

Le Christ aux Anges (D. 54). 3000

(Durand-Ruel behielt das Bild bis 1906, ohne Käufer zu finden, dann trat er es für 100000 an Havemeyer ab.)

Le Combat de Kearsage et de l'Alabama (D. 81). 3000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild kurz darauf zum Kostenpreis an Hochedé. Auf der Vente Hochedé wurde es zu 750 zugeschlagen. Gegen 1884 kaufte es Durand-Ruel für 5000 und trat es wenige Jahre später für ca. 10000 an Herrn Johnson in New York ab.)

Victorine Meurend en Costume d'Espada (D. 37). 3000

(Durand-Ruel verkaufte das Bild einige Jahre darauf für 3500 an Faure, kaufte es 1895 zurück und verkaufte es gegen 1900 für 150000 an Havemeyer.)

Jetée de Boulogne (D. 115). 500

(Durand-Ruel verkaufte das Bild an Herrn Clapisson und kaufte es im Jahre 1892 für 2000 zurück.)

Le Port de Bordeaux (D. 138). 600

(Durand-Ruel verkaufte das Bild bald darauf an Duret für 800 Fr., kaufte es auf der Vente Duret im Jahre 1894 für 6300 zurück, verkaufte es einige Jahre später an Faure, erwarb es 1907 zurück und trat es kurz darauf durch Vermittlung der Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin, für 80000 an Herrn Robert v. Mendelssohn in Berlin ab.)

Pivoines (D. 84). 400

(Durand-Ruel verkaufte das Bild nach einigen Jahren an Herrn Saulnier in Bordeaux zu bescheidenem Preis. Auf der Vente Saulnier in Paris im Jahre 1886 wurde es für 680 zugeschlagen. Durand-Ruel kaufte es im Jahre 1900 für 8500 zurück und trat es an Herrn Moreau-Nélaton ab; heute in der Sammlung Moreau des Louvre.)

Plage avec personnages (D. 117). 500

(Durand-Ruel verkaufte es Faure für 800 und kaufte es 1907 zurück.)

Dieser Kauf von 21 Bildern ergab die für das Jahr 1872 exorbitante Summe von 35000.

Kurze Zeit darauf, immer noch im Jahre 1872, kehrte Durand-Ruel noch einmal als Käufer ins Atelier Manets zurück und erwarb eine zweite Sammlung von Bildern für insgesamt 16000. Darunter befanden sich L'Enfant à l'épée (D. 41) 1500, gegen 1880 an Herrn Erwin Davis in New York verkauft, der es dem Metropolitan Museum geschenkt hat; la Musique aux Tuileries (D. 16) 2000, im Jahre 1908 an Herrn H. Lane für das Museum in Dublin für 150000 verkauft.

Neben Durand-Ruel war Faure einer der ersten Käufer Manets. Er erwarb direkt vom Künstler für einige hundert Francs die Lola de Valence (D. 36) im Jahre 1878. Der Kunsthändler Camentron kaufte später das Bild und verkaufte es im Jahre 1902 für 15000 an den Grafen Camondo. Das andere Hauptwerk des Legs Camondo (Louvre) Le Port de Boulogne (D. 112) wurde 1899 für 33000 von Camentron erworben.

Auch das Déjeuner sur l'herbe (D. 43) erwarb Faure von Manet, und zwar bezahlte er 1877 das Werk, wie in einem Einnahmebuch Manets (im Besitz des Herrn Leenhoff) unter 1877 verzeichnet steht, mit 2600. Faure übergab das Bild gegen 1895 an Durand-Ruel zum Verkauf. Durand-Ruel kaufte es 1898 für 20000, und damals wurde es in Berlin und in Frankfurt für 25000 und 30000 vergeblich angeboten. Moreau-Nélaton erwarb es 1900, unmittelbar vor Eröffnung der Weltausstellung, für 55000 und überwies es sieben Jahre darauf mit seiner Sammlung dem Louvre. Heute dürfte das Werk auf einer Auktion 4—500000 erzielen.

Ebenso erwarb Faure den Zacharie Astruc (D. 48) von Manet für 1000. Durand-Ruel kaufte das Bild 1899 für etwa 8000. Das Bremer Museum erstand es im Frühjahr 1909 durch Vermittlung Cassirers zu dem sehr günstigen Preis von 21000 Mk.

Das Déjeuner à l'atelier (D. 110) erwarb Faure gegen 1878 für 3000. Durand-Ruel kaufte es von Faure im Jahre 1894 für 22500. 1895 war es in einer großen Manet-Ausstellung bei Durand-Ruel in New York zu 7000 Dollars ausgestellt. 1898 kauft es Pellerin von Durand-Ruel für 35000. Bei dem durch Durand-Ruel, Bernheim jeune und Paul Cassirer erfolgten Verkauf der Sammlung Pellerin im Jahre 1910 sicherte sich Tschudi das Bild für die Pinakothek für 250000. (Er zahlte für das Bild und „Claude Monet dans son atelier" (D. 174) zusammen 360000.)

Den „Bon Bock" (D. 151) erwarb Faure bald nach der erfolgreichen Ausstellung im Salon von 1873 für 6000. Auf der Vente Faure von 1878 mußte das Bild zurückgezogen werden. Die Experten hatten es auf 10000 geschätzt. 1908 kaufte es Durand-Ruel und verkaufte es durch Vermittlung Cassirers für 100000 Mk. (soweit mir bekannt ist) an die Sammlung Arnhold.

Der Chemin de fer (D. 152), den Faure für einen sehr geringen Preis erstanden hatte, kaufte Durand-Ruel nach 1890 und verkaufte ihn 1898 für 100000 Fr. an Havemeyer. Denselben Weg ging der Bal de l'opéra (D. 153), der auf der wenig glücklichen Vente Faure von 1878 mit 6000 zurückgezogen wurde.

Le Grand Canal à Venise (D. 204) verkaufte Manet dem Maler Tissot zu einem mehr als bescheidenen Preis. Durand-Ruel erwarb das Bild 1890 und verkaufte es 1895 billig an Havemeyer. Heutiger Schätzungswert 150000. Die schöne Skizze zu dem Bilde (D. 205) erwarb Durand-Ruel von Faure im Jahre 1906 und verkaufte sie einige Jahre später an Frau William Crocker in San Francisco für 80000.

Nana (D. 217) wurde, nachdem es vom Salon vor 1877 refüsiert worden war, von dem Dr. Robin gekauft, der es später für 8000 an Durand-Ruel abtrat. Dieser verkaufte es dem Sammler Garnier für 15000. In der Vente Garnier im Jahre 1899 kaufte er es für 9000 zurück und verkaufte es 1897 für 20000 an Pellerin. Von Pellerin kaufte es Durand-Ruel zusammen mit Cassirer und Bernheim im Jahre 1910 zurück. Bei Cassirer erstand es Herr Th. Behrens für 150000. (Er zahlte für die Nana und Argenteuil [D. 172] zusammen 250000). Einige Jahre vorher hatte er La Maison (D. 301) für 60000 gekauft,

„Dans la Serre" (D. 251) hatte Manet für 4000 an Faure verkauft. Durand-Ruel kaufte es 1896 zurück und verkaufte es im selben Jahre für 22000 an Tschudi für die Nationalgalerie. Heutiger Wert etwa 300000.

Jeanne (Le Printemps) (D. 284) wurde Proust von Manet geschenkt. Proust verkaufte das Bild nach dem Tode Manets sehr billig, etwa 1000, an Faure, von dem es Durand-Ruel im Jahre 1908 erwarb. Es ging kurz darauf für 150000 in den Besitz des Oberst Payne in New-York über.

Den Combat de taureaux (D. 73) erwarb Pertuiset von Manet. Auf der Vente Pertuiset im Jahre 1888 wurde das Bild für 4000 zugeschlagen. Es gelangte 1895 in die Privatsammlung Durand-Ruels.



191. Le Guitariste, Radierung, 1861.
0,242 : 0,298 (zu Moreau-Nélaton No. 4; nicht katalogisierter Zustand, zwischen I. u. II.).
Cliché Loys Delteil, Paris.

Le Banc (Duret 299) erwarb Durand-Ruel von Manet im Jahre 1881 und verkaufte es kurz darauf an Clapisson. 1890 kaufte er es von demselben Sammler zurück für seine Privatsammlung.

Le vieux musicien (D. 10) kaufte Durand-Ruel 1886 von Frau Manet für 8000 und verkaufte es 1906 für ca. 100000 an den Prince de Wagram.

Den Matador saluant (D. 78) erwarb Duret von Manet für 1000 in den Siebziger Jahren. Auf der Vente Duret im Jahre 1894 kaufte Durand-Ruel das Bild für 10500 und verkaufte es 1898 an Havemeyer.

L'exécution de Maximilien (D. 103) wurde auf der Vente Manet von der Familie zurückgezogen, weil kein Gebot erfolgte. Das große Format und das Motiv schreckten die Käufer zurück. Durand-Ruel kaufte 1898 das Bild für 8000 von Frau Manet und verkaufte es an Denys-Cochin für 12000. Von diesem erwarb es 1908 das Haus Bernheim jeune in einem Umtausch im Wert von ca. 60000. 1910 kaufte Wichert das Bild für 90000 Mark für die Mannheimer Kunsthalle.

Chez le Père Lathuille (D. 257) erwarb Duret auf der Vente Manet für 5000. Auf der Vente Duret im Jahre 1894 kaufte Durand-Ruel das Bild für 8000 und trat es 1896 durch Vermittlung eines Händlers für ca. 18000 an van Cutsen ab, der das Jahr vorher Argenteuil (D. 171) ebenfalls zu sehr bescheidenen Bedingungen erworben hatte.

Den Desboutin (D. 189) und La Famille Manet dans son jardin (D. 176) aus der Sammlung Pellerin erwarb Herr Geheimrat Arnhold 1910 zusammen für 300000. Für die ganze Sammlung Pellerin soll das Konsortium Durand-Ruel, Bernheim jeune und P. Cassirer im Frühjahr 1910 1 Million gezahlt, resp. garantiert haben. Genaueres ist nicht bekannt geworden. Die Sammlung bestand aus 22 Ölbildern, 10 Pastellen und 2 Aquarellen.

KATALOG DER VENTE MANET

Montag, den 4., und Dienstag, den 5. Februar 1884
im Hôtel Drouot Salles 8 und 9.

Ausstellung: Sonnabend, den 2., und Sonntag, den 3. Februar.
Commissaires-priseurs: Me Paul Chevalier und Me Robert Le Sueur.
Experts: Durand-Ruel und Georges Petit.
Vorrede von Théodore Duret.

Die Preise in Francs. 5% Kosten sind zuzuschlagen. Die Maße, in Metern, sind die Maße des Vente-Kataloges. Die Breite geht der Höhe voran. Das nach den Maßen in Klammern gesetzte D. mit folgender Nummer bedeutet die Nummer im Katalog Durets. M. N. bei den Radierungen und Lithographien verweist auf den Katalog Moreau-Nélaton. Der Name des Käufers folgt den Preisen. Wo Preise fehlen, kam es zu keinem Verkauf, und das Bild ging an die Familie zurück. Von den höheren Preisen waren mehrere, z. B. die für die Bilder No. 3, 4, 12 fiktiv. Für die „Leçon de musique" (4400) war in Wirklichkeit kein Käufer da. Nach der Vente ging Duret, der Testamentsvollstrecker, zu Henri Rouart und erreichte, daß das Bild zu dem Vente-Preise übernommen wurde. Das Bild 6 „Chez le père Lathuille", für das Duret 5000 zahlte, wurde mit seinem Einverständnis so hoch getrieben. Das schöne Frauenbildnis, das unter No. 15 von Duret auf 120 getrieben wurde, übernahm Blanche auf Wunsch Durets für 250 oder 500.

Der höchste wirkliche Vente-Preis war der von 5850 für den Bar aux Folies-Bergère, der von dem Freunde Manets, Chabrier, gezahlt wurde.

PEINTURES

1. Olympia (Salon de 1865).
   1,98 : 1,26 (D. 44).
   (Zurückgekauft von der Familie, da auf die Expertenschätzung von 10000 kein ernstes Gebot erfolgte.)
2. Le Balcon (Salon de 1860).
   1,25 : 1,71 1/2 (D. 107).
   3000 Caillebotte.
3. La Leçon de musique (Salon de 1870).
   1,75 : 1,40 (D. 127).
   4400 Durand-Ruel.
4. Argenteuil (Salon de 1875).
   1,15 : 1,49 1/2 (D. 171).
   12500 Leenhoff (Familie Manet).
5. Hamlet (Salon de 1877).
   1,31 : 1,96 (D. 218).
   3500 Durand-Ruel.
6. Chez le père Lathuille (Salon de 1880).
   1,12 : 0,93 (D. 257).
   5000 Duret.

7. Un bar aux Folies-Bergères (Salon de 1882).
   1,30 : 0,96 (D. 293).
   5850 Chabrier.
8. Le Skating.
   0,72 : 0,92 1/2 (D. 225).
   1670 Chabrier.
9. Le Vieux musicien.
   2,51 : 1,95 (D. 40).
   Zurückgezogen.
10. La Servante de Bocks.
   0,79 : 0,98 (D. 228).
   2500 Durand-Ruel.
11. Nana.
   1,16 : 1,50 (D. 217).
   3000 Robin.
12. Le Linge.
   1,15 : 1,45 1/2 (D. 190).
   8000 Duret.
13. La Dame aux éventails.
   1,68 : 1,13 (D. 182).
   1300 Jacob.
14. La Nymphe surprise.
   1,14 : 1,46 (D. 24).
   1250 Lemeilleur.
15. Jeune Dame en 1860.
   0,98 : 1,30 (D. 20).
   120 Duret.
16. Exécution de l'empereur Maximilien.
   3,05 : 2,52.
   175 Hazard. (Wurde zurückgezogen und durch die „Jeune femme“ [Duret No. 177] ersetzt.)
17. Le Christ insulté par les soldats.
   1,50 : 1,96 (D. 57).
   Zurückgezogen.
18. La Nymphe surprise, esquisse.
   0,46 : 0,36 (D. 25).
   130 Leenhoff (Familie Manet).
19. Le Balcon, esquisse.
   0,71 : 0,43 (D. 109).
   580 Sargent.
20. Le Bal de l'Opéra, esquisse.
   0,38 1/2 : 0,46 1/2 (D. 154).
   380 Hecht.



192. Enfant portant un plateau, Radierung gegen 1861.
0,153 : 0,239 (Moreau-Nélaton No. 66).
Cliché Loys Delteil, Paris.

21. L'Automne.
0,51 ½ : 0,73 (D. 295).
1550 Jacob.
22. La Jeune fille à la pèlerine.
0,36 : 0,55 (D. 285).
550 Grandsire.
23. Portrait d'enfant.
0,50 ½ : 0,60 ½.
350 Révillon.
24. Enfant sur un banc.
0,61 : 0,74 (D. 269).
280 Vayson.
25. Profil de jeune fille.
0,25 : 0,33 (D. 276).
110 Leenhoff (Familie Manet).
26. Tête de femme.
0,51 : 0,63 (D. 248).
600 de Bellio.
27. Jeune femme, étude (ersetzt durch „Vase de Fleurs, Lilas Blancs").
0,81 : 0,65 (D. 321).
580 David.
28. Tête de jeune femme.
0,32 : 0,41 (D. 183).
300 de Jouy.
29. La Jeune femme au manchon.
0,60 : 0,73 ½ (D. 111).
170 Leenhoff (Familie Manet).
30. Jeune femme voilée.
0,47 : 0,61 ½ (D. 146).
240 Deudon.
31. Tête de femme.
0,46 ½ : 0,57 (D. 122).
120 Bourdin.
32. La jeune femme au livre.
0,32 : 0,24 (D. 179).
115 Leenhoff (Familie Manet).
33. Jeune fille en blanc.
0,46 : 0,56 ½ (D. 192).
380 Portier.
34. Tête de femme.
0,28 : 0,26 ½ (D. 194).
200 Portier.
35. Jeune femme en rose, esquisse.
0,66 : 0,82 (D. 222).
400 Faure.

36. Jeune femme en chapeau rond.
0,46 : 0,55 $^1/_2$ (D. 221).
200 Samson.

37. Portrait d'homme.
0,50 $^1/_2$: 0,61 $^1/_2$ (D. 18).
120 François.

38. Italienne, étude.
0,60 $^1/_2$: 0,74 (D. 38).
450 Portier.

39. La Jeune femme au soulier blanc.
0,32 : 0,46 $^1/_2$ (D. 99).
185 Blanche.

40. Buste de femme, académie.
0,60 : 0,73 $^1/_2$ (D. 191).
270 de Bellio.

41. Femme nue, académie.
0,65 $^1/_2$: 0,81 $^1/_2$ (D. 250).
950 Jacob.

42. Au bal, esquisse.
0,35 $^1/_2$: 0,54 (D. 193).
170 Lemeilleur.

43. Devant la glace.
0,74 $^1/_2$: 0,92 (D. 213).
700 Robin.

44. La Partie de crocket.
1,06 : 0,72 $^1/_2$ (D. 170).
500 Hecht.

45. Combat de taureaux, esquisse
0,78 : 0,64 (D. 75).
550 Hecht.

46. Scène d'atelier espagnole.
0,37 $^1/_2$: 0,45 $^1/_2$ (D. 27).
210 Blanche.

47. Intérieur.
0,19 $^1/_2$: 0,37 (D. 157).
250 d'Ideville.

48. Chanteuse de café-concert.
0,65 $^1/_2$: 0,81 $^1/_2$ (D. 211).
500 Robin.

49. Chanteuse de café-concert.
0,74 $^1/_2$: 0,93 (D. 271).
900 Jacob.

50. L'Amazone, étude.
1,16 $^1/_2$: 0,96 (D. 202).
680 Hecht.

51. La Modiste.
0,74 : 0,85 (D. 273).
720 Vayson.
52. Le Bohémien.
0,74 : 0,90 ½ (D. 54).
210 Samson.
53. Bohémienne.
0,73 : 0,92 (D. 55).
150 Baskirtseff.
54. Les Courses, étude.
0,41 : 0,32 (vielleicht D. 50).
200 Caillebotte.
55. Le Coupé, esquisse.
0,80 : 0,65 (D. 203).
Zurückgezogen.
56. Rue pavoisée, esquisse.
0,81 : 0.65 (D. 241).
150 Bérend.
57. Le bec de gaz, esquisse, ersetzt durch Poires.
0,32 ½ : 0,40 ½ (D. 309).
500 Robin.
58. Au Café, ébauche.
0,81 ½ : 0,64 ½.
110 Chabrier.
59. Jeune homme dans un jardin.
0,46 ½ : 0,55 ½ (D. 246).
350 Portier.
60. Femme dans un jardin.
0,72 : 1,10 (D. 209).
140 Chabrier.
61. Jeune femme dans les fleurs.
0,81 : 65 ½ (D. 207).
350 Jacob.
62. Sous les arbres, esquisse.
0,81 : 0,65 (D. 249).
210 Jacob.
63. Jeune fille dans les fleurs.
0,95 ½ : 1,14 (D. 208).
160 Chabrier.
64. La Promenade.
0,70 : 0,93 (D. 259).
1500 Faure.
65. Jeune fille dans un jardin.
1,15 : 1,51 (D. 297).
5000 Jacob.



193. Le Ballon. Lithographie 1862.
0,510 : 0,345 (Moreau-Nélaton No. 76).
Cliché Loys Delteil, Paris.

66. Enfant dans les fleurs, dessus de porte.
0,98 : 0,60 (D. 206).
400 Robin.

67. Vue de l'Exposition universelle de 1867.
1,97 : 1,07 (D. 92).
655 Besnard.

68. Arbres, étude.
0,30 : 0,54. (D. ?)
135 de la Narde.

69. Paysage, à Rueil.
0,46 1/2 : 0,56 1/2 (D. 305).
120 Chabrier.

70. Troncs d'arbres.
0,38 : 0,46. (D. ?)
150 Grandsire.

71. Arbres.
0,65 1/2 : 0,81 1/2 (D. 306).
110 Leenhoff (Familie Manet).

72. Une allée.
0,66 : 0,82 (D. 302).
780 Faure.

73. Une allée.
0,51 : 0,82 (D. 303).
340 Robin.

74. Paysage à Rueil, ébauche.
0,65 1/2 : 0,81 (D. 304).
250 Leenhoff (Familie Manet).

75. Tête de chien.
0,33 : 0,41 1/2 (D. 199).
490 Durand-Ruel.

76. Pivoines.
0,34 : 0,59 1/2 (D. 76).
130 Chabrier.

77. Marine.
0,56 : 0,46 (D. 165).
205 Malcoud.

78. Le Départ du bateau à vapeur.
1,01 : 0,63 (D. 113).
620 Jacob.

79. Bateaux, étude.
0,96 1/2 : 0,24 (D. 118).
135 Romanoff.

80. Temps d'orage, marine.
0,72 : 0,55 (D. 166).
400 Leenhoff (Familie Manet).

81. Temps calme, marine.
0,73 : 0,56 (D. 167).
400 Bourdin.

82. Vue d'Argenteuil.
0,81 : 0,60 (D. 173).
600 A. Gentil.

83. Une barque, ébauche.
0,48 : 0,50 ½ (wurde durch ein Porträt ersetzt).
400 Depensier.

84. L'Évasion.
0,73 : 0,80 ½ (D. 289).
650 Hecht.

85. Claude Monet dans son atelier.
1,10 ½ : 0,82 (D. 174).
1150 Choquet.

86. Vase de fleurs, panneau décoratif.
0,61 : 0,98 (D. 280).
650 Chabrier.

87. L'Arrosoir, panneau décoratif.
0,61 : 0,98 (D. 277).
200 Dollfus.

88. Grand-duc, panneau décoratif.
0,46 : 0,97 ½ (D. 278).
380 de la Narde.

89. Lièvre, panneau décoratif.
0,60 ½ : 0,97 ½ (D. 279).
310 Chabrier.

90. Huîtres, nature morte.
0,46 ½ : 0,38 ½ (D. 38).
305 Michel Lévy.

91. Huîtres, nature morte.
0,35 : 0,55.
150 Jacob.

92. Pêches.
0,40 ½ : 0,33 ½ (D. 307).
780 Bernstein.

93. Guitare et chapeau, dessus de porte.
1,22 : 0,77 ½ (D. 39).
120 Leenhoff (Familie Manet).

Außerdem nicht katalogisiert: La Femme aux chiens (D. 14).

94. Hamlet, esquisse.
0,56 : 0,46 (D. 76).
90 Leenhoff (Familie Manet).

95. Tête d'homme.
0,35 1/2 : 0,56 (D. 71).
600 Thomas.

96. Portrait du poète Georges Moore.
0,35 1/2 : 0,55 (D. 67).
1800 Jacob.

97. Le Repos.
0,50 1/2 : 0,32 1/2 (D. 47).
150 Durand-Ruel.

98. Femme nue, étude.
0,46 : 0,56 (D. 62).
550 Berend.

99. Femme au bord de la mer.
0,50 : 0,72 (D. 43).
1500 Jacob.

100. Profil de femme.
0,51 : 0,61 (D. 53).
310 Robin.

101. La Viennoise.
0,36 1/2 : 0,57 (D. 24).
700 Hecht.

102. Petite fille.
0,35 : 0,56 (D. 33).
420 Hecht.

103. Femme voilée.
0,35 1/2 : 56 (D. 30).
510 Duret.

104. Jeune femme accoudée.
0,35 : 0,55 1/2 (D. 31).
700 Hecht.

105. Parisienne.
0,36 : 0,56 (D. 12).
450 Lasquin.

106. Petite fille se coiffant.
0,46 : 0,56 (D. 63).
480 Durand-Ruel.

107. Espagnole.
0,46 : 0,56.
155 Portier.

108. La Femme au carlin.
0,46 1/2 : 0,56 (D. 29).
900 de Bellio.

109. La Femme à la fourrure.
0,46 1/2 : 0,56 (D. 44).
160 David.

110. Tête de femme.
0,50 : 0,61 (D. 52).
200 Hecht.

111. Sur le banc.
0,50 1/2 : 0,61 (D. 39).
1250 Deudon.

112. Tête de femme.
0,38 1/2 : 46 1/2.
120 Hennequin.

113. Tête de jeune fille.
0,35 1/2 : 0,56 (D. 40).
400 Durand-Ruel.

114. Tête de jeune fille.
0,55 1/2 : 0,56 1/2.
620 Jacob.

115. Femme lisant.
0,46 : 0,55 (D. 55).
225 Dana Felix.

116. Tête d'homme.
0,46 1/2 : 0,56 (D. 78).
150 de la Narde.

117. Tête de femme.
0,50 1/2 : 0,61 1/2 (D. 54).
205 Lasquin.

118. Tête de femme.
0,46 1/2 : 0,56 (D. 57).
100 Koenigswarter.

119. Tête de femme.
0,46 1/2 : 0,55 1/2 (D. 58).
125 Samson.

120. Portrait, ébauche.
0,35 1/2 : 0,56.
95 de la Narde.

121. L'Homme au chapeau rond.
0,46 : 0,56 (D. 74).
1050 Bernstein.

122. Tête d'enfant.
0,46 : 0,56 (D. 45).
105 Faure.

123. Tête de femme.
0,50 : 0,60 1/2 (D. 51).
225 David.

Außerdem nicht katalogisiert: Portrait de Mme Lévy (D. 8)
Femme à l'ombrelle (D. 59).

AQUARELLES

124. Infante.
0,27 : 0,31.
105.

125. Fleurs (mit No. 136).
0,04 : 0,33.
32 Lostalot.

126. Marguerites.
0,23 : 0,32 1/2.
31 Trager.

127. En tête de lettres (Fleurs, Fraises, Pêches, Noix).
0,24 : 0.33.
22, 22 Durand-Ruel (2 Sujets).

128. Bateau à vapeur.
0,50 : 0,40 1/2.
170 Robin.

129. Vue d'Argenteuil.
0,50 : 0,40 1/2.
255 Durand-Ruel.

130. Bateaux de Seine.
0,50 : 0,41.
140 Durand-Ruel.

131. Posada.
0,57 : 0,42.
200 Lathuille.

132. Fleurs.
0,38 1/2 : 0,52.
410 Durand-Ruel.

133. Les Petits cavaliers.
300 Desfossés.

134. Éventail.
0,71 : 47 1/2.
95.

135. Fleurs.
0,39 : 0,52.
290 Samson.

136. Amandes (mit No. 125).
0,24 : 0,32 1/2.
32.

137. La Guerre civile.
0,52 : 0,67.
205 Dollfus.

DESSINS

138. Au théâtre.
0,41 : 0,24.
55 Bernstein.

139. Têtes de Femmes.
0,48 : 0,40.
30 Lathuille.

140. Au Concert.
0,48 : 0,40.
37 Jacob.

141. Au théâtre, le Paradis.
0,42 : 0,37.
31 Chabrier.

142. La Dormeuse.
0,40 : 0,34.
30 Duret.

143. Annabell Lée.
0,55 : 0,44 1/2.
105 Bernstein.

144. Espagnol.
0,35 : 0,41 1/2.
50 Leenhoff (Familie Manet).

145. Femme à l'éventail.
0,33 : 0,43.
40 Samson.

146. Bazaine.
0,30 : 0,37.
32 Moyse.

147. Mademoiselle Dodu.
0,36 : 0,37.
27 Portier.

148. Deux dessins.
0,36 : 0,57.
50 Bernstein.

149. Plainte moresque.
0,43 : 0,54.
Lehideux.

150. Au bord de la mer.
0,43 : 0,54.
80 Fromenthal.

151. Chanteuse
0,44 : 0,50 1/2.
30 Aristide.

152. Chanteuse.
0,44 : 0,51.
36 Duret.

153. Étude.
0,40 : 0,50.
40 Degas.

154. L'Homme aux béquilles.
0,40 : 0,50 1/2.
46 L. Jacob.

155. Odalisque.
0,42 : 0,37.
85 Bernstein.

156. Le Chat.
0,42 : 0,30.
100 Japy.

157. Femmes accoudées.
0,42 : 0,30.
35 Foret.

158. Portrait de H. Vigneaux.
0,34 1/2 : 0,42.
30 Degas.

159. Titre.
0,31 : 0,25 1/2.
15 Aristide.

160. Vase de jardin.
0,24 : 0,33.
15 Aristide.

EAUX-FORTES ET LITHOGRAPHIES

161. Chapeau et guitare, frontispice.
0,33 : 0,37 (M. N. 1).

162. Le Christ et les anges.
0,36 1/2 : 0,46 (M. N. 59).
145 de la Narde.

163. Lola de Valence.
0,30 : 0,39 (M. N. 3).
125 de la Narde.

164. La Petite fille.
Le Gamin
0,49 : 0,36 (M. N. 12 — M. N. 11).
50 Samson.

165. Rendez-vous de chats.
0,52 : 0,64 (M. N. 80).
200 Drevon.

166. Polichinelle (M. N. 87).
205 Gallet.

167. Derrière la barricade.
0,69 : 0,59 (M. N. 82).
77 Degas.

168. Courses (M. N. 85).
70 Chabrier.

169. Exécution de l'empereur Maximilien (M. N. 79).

Außerdem nicht katalogisiert:

170. Guerre Civile (M. N. 81). Zusammen mit 169 für 55 an Jacob.



194. L'Enfant à l'Epée, Radierung gegen 1861.
0,216 : 0,275 (Moreau-Nélaton No. 53).
Cliché Loys Delteil. Paris.



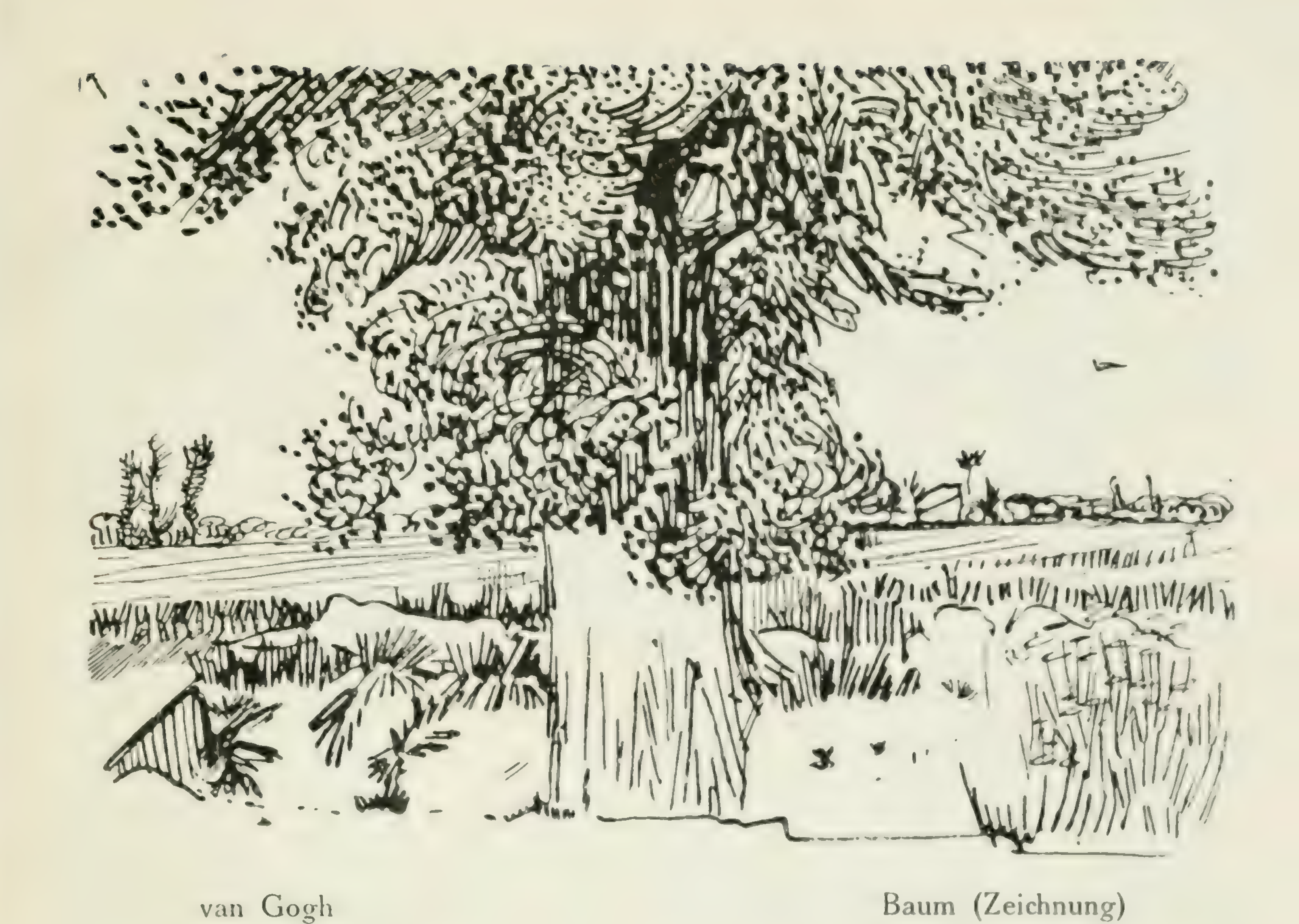
195. Bracquemond, Bildnis Manets.

J'ai toujours pensé que
les premières places ne se
donnent pas, qu'elles se
prennent.

Edouard Manet

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



van Gogh Baum (Zeichnung)

VINCENT van GOGH-MAPPE
PAUL CÉZANNE-MAPPE

Je 15 Folio-Reproduktionen auf Karton gelegt.
Jede Mappe 5 Mark.

Mit diesen Mappen führen wir ein Unternehmen ein, das zum ersten Male die Meisterwerke der modernen deutschen und französischen Kunst dem Kunstfreund und Studierenden in guten Reproduktionen großen Formats zugänglich machen soll. van Gogh und Cézanne, die beiden Bahnbrecher der modernen Malerei, eröffnen die Reihe. Gauguin wird 1913 folgen. Weitere Mappen — auch lebender deutscher Meister — sind in Vorbereitung.

Die Bildgröße ist durchschnittlich 21 zu 28 cm. Die Bilder sind auf schönen schwarzen Karton gelegt. Die haltbare, elegante Mappe hat ein Format von 30 zu 40 cm. Die Wiedergaben sind auf feinstes Mattpapier gedruckt und wirken ebenso vornehm wie Photographien, von denen eine einzige teurer ist als diese 15 Blatt zusammen. Diese Mappen ergänzen die Kunstwart-Mappen nach der modernen Seite hin.



Liebermann — Pferdeknechte am Strand

aus

MAX LIEBERMANN Von KARL SCHEFFLER

Zweite, völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage.
Mit 100 Abbildungen. Gebunden mit Gravüre auf dem Einband 6 Mark.

In dieser neuen Auflage hat Schefflers Buch über Liebermann eine völlige Umgestaltung erfahren: im Text und Abbildungsmaterial. Der Text der ersten Auflage gab in erster Linie eine Psychologie der modernen Kunst überhaupt und behandelte die Kunst Liebermanns als ein Musterbeispiel moderner Malerei als Belegmaterial. Das ist jetzt anders geworden. Das Buch beschäftigt sich in der neuen Gestalt in erster Linie mit dem Künstler selbst. Die Disposition des Buches geht am besten aus dem nachfolgenden Inhaltsverzeichnis hervor: Die Persönlichkeit — Einflüsse und Entwicklung — Liebermanns Kunst als Ganzes — Einzelne Bildergruppen — Der Zeichner. Der Graphiker — Der Lehrer.

Das Abbildungsmaterial ist mehr als verdoppelt worden. Der Künstler selbst hat uns dabei in dankenswertester Weise unterstützt. Während andere Liebermann-Publikationen nur den Maler berücksichtigen, haben wir in gleicher Weise auch auf den Zeichner und Graphiker Rücksicht genommen, so daß aus unserem Buch allein sich ein wirklich abgerundetes Bild seines Schaffens ergibt.

